LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 1. — 15 NOVEMBRE. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AUX LECTEURS

La publication qui s'annonce aujourd'hui sous ce titre de REVUE DE MUSIQUE SACRÉE *ancienne et moderne*, est la continuation d'une Œuvre qui, pendant deux années (1860 et 1861), a largement fourni sa carrière, nous le croyons du moins.

Le *Plain-Chant* et la *Paroisse*, servaient des intérêts qui sans être les mêmes offraient entre eux cependant un air de parenté. Il a été facile, par conséquent, de les réunir dans un même Recueil, tout en conservant à chacun d'eux son caractère propre et individuel. Les deux organes ne perdront rien et gagneront, au contraire, à se retrouver sous un titre unique.

La partie musicale, qui tient la plus grande place dans la Revue, étendra ses sujets de façon à solliciter l'intérêt, non-seulement des musiciens, mais encore de tous les gens du monde.

Des hommes spéciaux, publicistes éminents, compositeurs distingués, organistes, maîtres de chapelle, professeurs et amateurs, nous ont offert un concours sympathique et dévoué. Constitués, comme on le verra plus loin, en Comité de Patronage, ils assurent à cette publication une vigueur et une distinction à la hauteur de son objet, lequel est de propager les saines doctrines de nos vieux maîtres, de relever la musique religieuse un peu trop délaissée, de faire connaître à la génération actuelle les Chefs-d'Œuvre de tant d'hommes illustres dont on ne sait que les noms, depuis Palestrina jusqu'aux compositeurs modernes.

Le *Bulletin liturgique* sera également rédigé par des écrivains tout spécialement versés dans cette matière.

Aucun article de doctrine ne sera publié dans la Revue sans avoir reçu l'approbation du Comité, qui veut bien patronner l'Œuvre artistique que nous avons entreprise. Il en sera de même des morceaux de musique (chant ou orgue) appelés à figurer dans le recueil.

Le contrôle de ce Comité est une garantie qui doit rassurer le public sur la valeur de nos publications. C'est la sauvegarde des bonnes traditions que nous voulons populariser. Ce sera aussi, qu'on nous permette de le dire, un encouragement pour nos travaux : la tâche nous semblera moins difficile, quand nous saurons qu'elle est accomplie sous les yeux et au gré de tant d'hommes éminents qui sont, à divers titres, les dignes représentants de l'Art musical religieux.

Que tous ceux donc qui doivent s'intéresser à la glorification des Chefs-d'Œuvre de la musique sacrée répondent à notre appel ; que de tous les points de la France chrétienne des sympathies nous arrivent ; que partout où il y a une chapelle, une maîtrise, un orgue et un seul homme de bonne volonté s'élève une voix qui vibre avec la nôtre, et avant peu, grâce au retour visible des esprits vers la musique religieuse, l'Art immortel de Palestrina, de Orlando, de Lasso, de Carissimi, de Marcello, de Haydn, de Martini, de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Chérubini, etc., verra luire sur ses illustrations une jeunesse nouvelle.

C'est le vœu du Comité tout entier, dont le concours nous est si précieux. C'est vers ce but que tendent tous nos efforts. Ne nous est-il pas permis d'espérer que son cri de ralliement ne sera pas perdu ?

Notre Œuvre a survécu au naufrage de plusieurs autres publications de ce genre. N'est-ce pas encore un motif pour que nous conservions l'espoir de la voir prospérer dans le chemin abandonné où elle porte la bannière des maîtres religieux, où elle est seule à veiller sur les traditions qu'ils nous ont transmises ?

E. REPOS.

I

Comité de Rédaction et de Patronage

DE

LA REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

RÉSUMÉ DES TRAVAUX.

Après avoir donné le *Sommaire* des deux derniers numéros du journal le *Plain-Chant*, que la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE continue sous un autre titre, nous ferons passer sous les yeux de nos lecteurs toutes les pièces relatives aux dernières opérations du Comité :

Le nº 9, mois de septembre, du journal le *Plain-Chant*, contient la suite du deuxième chapitre du *Traité critique de plain-chant*, par M. Schmitt. L'exposé des huit modes de l'Eglise y est presque achevé.

Ainsi que nous l'avions annoncé dans le numéro d'août, nous avons donné le commencement du remarquable travail de M. l'abbé Hilarion Eslava, maître de chapelle de S. M. la reine d'Espagne, intitulé : *De la musique religieuse en Espagne*. Le troisième article est une notice biographique sur Sigismond Neukomm, par M. de La Fage. Sigismond Neukomm a été un des auteurs les plus féconds de la première moitié du XIXe siècle ; il y a parmi ses compositions de musique religieuse des choses extrêmement remarquables. Nous signalons ici une de ses œuvres les plus pratiques : *l'Office de la semaine sainte*, que notre journal publiera dans son Répertoire. Nous appelons également l'attention de nos lecteurs sur un article bibliographique de M. Schmitt sur l'*Accompagnement pour orgue du graduel et du vespéral, par Niedermeyer*.

Le numéro d'octobre contient la fin du deuxième chapitre du *Traité critique de plain-chant*; la fin de *la Musique religieuse en Espagne, du Chant dans les églises*, et de diverses correspondances d'un grand intérêt ; plusieurs décrets des SS. Congrégations de Rome, etc.

En terminant le résumé des travaux du Comité, notre devoir est d'entretenir nos lecteurs de modifications importantes proposées dans ses séances particulières et de leur adoption dans la réunion générale du 25 octobre.

La première proposition, due à l'initiative de M. Schmitt, tend à créer *une Société académique de musique sacrée :* la proposition, les considérants, ainsi que le rapport sont lus dans la séance extraordinaire du 11 octobre; il est décidé que l'acte d'adhésion, ainsi que les noms des adhérents seront publiés en tête du numéro de novembre.

La deuxième proposition, émanant du Comité de rédaction, a pour objet la réunion des journaux le *Plain-Chant* et la *Paroisse* en une seule publication.

La troisième proposition avait pour but le changement du titre *le Plain-Chant*, nécessité par la fusion de deux journaux.

Le Comité a adopté, à la majorité des voix, le titre de : REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, ANCIENNE ET MODERNE, suivie d'un BULLETIN LITURGIQUE, paraissant tous les mois, 32 colonnes de texte, 8 pages de musique.

La fusion ayant été déclarée d'urgence, l'ancien journal le *Plain-Chant* paraîtra, à partir du 15 novembre 1861, sous son nouveau titre; il contiendra, outre les pièces justificatives dont il a été question plus haut : un remarquable travail sur l'*Enseignement du chant dans les séminaires français*, par Ad. de La Fage; la fin de *la Musique religieuse en Espagne;* le BULLETIN LITURGIQUE renfermera les principaux décrets des SS. Congrégations de Rome; la Chronique, traitée avec soin, sera suivie de la Bibliographie si nécessaire aux bibliophiles.

Nous portons également à la connaissance de nos abonnés la collaboration précieuse de *M. Benoît*, professeur d'orgue au Conservatoire impérial de musique et organiste de la chapelle de S. M. l'Empereur, et celle de *M. Fétis*, maître de chapelle du roi des Belges, directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, qui ont bien voulu nous assurer leur participation aux travaux du Comité.

Le Comité, dans la séance générale du 23 octobre, a décidé, après les avoir entendues, que les compositions suivantes seraient insérées dans le *Répertoire de musique sacrée*, publié avec le journal.

Tantum ergo, à 4 voix, par M. Lesecq.
id. à 4 voix, par M. Grillié.

Offertoire, pour la fête de l'Assomption et pour le Mois de Marie, par M. C. Franck.

II.

Proposition tendant à la Formation d'une SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE, à Paris.

Considérant l'état actuel de la musique religieuse en France ;

Considérant l'absence totale de toute Institution relative à son amélioration ;

Considérant les vœux nombreux émanant des artistes compétents, dont nous sommes les mandataires;

Considérant que le journal le *Plain-Chant* a besoin d'un agent public, agissant, démonstratif, qui puisse reprendre les idées et l'action de son Comité de rédaction :

Nous soussignés, déposons la proposition suivante : Qu'il soit créé à Paris une *société de musique sacrée* et qu'il plaise au *Comité de rédaction et de patronage du journal le* PLAIN-CHANT, « de vouloir bien ordonner une enquête sur « l'opportunité de cette proposition, de la faire « suivre d'un rapport et d'indiquer une séance « générale extraordinaire, afin d'entendre la lec- « ture d'un mémoire, et par conséquent, prendre

« des résolutions tendant à l'organisation de la « Société de Musique religieuse projetée.

» G. SCHMITT,
Organiste du grand orgue de Saint-Sulpice.

Contre-signé et appuyé par :

MM. VERVOITTE, Maître de chapelle de St.-Roch.
DHIBAUD, Maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.
GRILLIÉ, Organiste de St-Thomas-d'Aquin.
X. BARBIER DE MONTAULT, chanoine.

III.

Séance extraordinaire du 11 octobre 1861.

Mémoire au Comité de Rédaction sur la formation d'une SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Messieurs,

Les temps actuels sont peu portés à la culture de la musique religieuse; les efforts individuels ont rarement un succès durable, et cet éparpillement des forces existantes contribue beaucoup à la perte du goût, à la décadence de l'art et de la musique religieuse.

Il serait temps que l'on fît une tentative sérieuse afin de sortir de cette léthargie qui semble envelopper la capitale du monde intellectuel. Paris qui domine sur le monde entier par toutes les branches de l'industrie et de la civilisation, pourquoi ne doit-il pas briller du même éclat par les arts religieux? N'est-il pas étonnant, en effet, affligeant pour l'homme sérieux, de voir que là, où fleurissent tous les arts, la musique religieuse est délaissée, les chefs-d'œuvre de cet art sublime à peu près inconnus du public?

Ce que feu le prince de la Moskowa faisait par sa position, son influence et ses relations sociales, les artistes, dirigeant le mouvement de la musique religieuse de la capitale, pouvaient le faire par leur dévouement et leur attachement à une noble et sainte cause, en formant une société particulière. Oui, c'est ici qu'il faut le proclamer dans toute la plénitude d'une sincère conviction : Les arts en général n'ont jamais produit de chefs-d'œuvre, à part les créations inspirées aux artistes par une religion qu'elle quelle soit. La musique religieuse est le plus grand des arts, aucun autre n'a une mission plus élevée et plus édifiante, aucun n'a une destination plus auguste; elle exprime une idée impossible à tout autre art, elle unit dans la prière la *créature au Créateur*. Bien peu de personnes ont réellement réfléchi à la portée immense de l'art de la musique religieuse, sans cela, serions-nous tombés si bas de nos jours, qu'il nous faille demander aux siècles passés les œuvres que tous nous reconnaissons comme presque les seules dignes d'accompagner les augustes cérémonies du culte catholique.

Ne serait-il pas nécessaire de rechercher ici en quoi consiste cette supériorité des œuvres de musique religieuse des temps passés?

Nous croyons en trouver la raison dans cette simple proposition : que les compositeurs d'autrefois faisaient de la musique pour une grande idée, pour la religion, tandis que le XIXe siècle ne fait de la musique *que pour la musique*. Aujourd'hui nous pouvons affirmer que *l'art musical religieux* n'existe plus, nous avons le courage de l'avouer; mais il serait temps de nous réveiller, il serait temps de mettre de côté les susceptibilités puériles, les présomptions inadmissibles; il serait temps de réunir les forces éparses, de les lier ensemble, et de former ainsi un faisceau solide, enfin de faire revivre *l'art musical religieux*.

Maintenant permettez-moi, Messieurs, d'entrer dans quelques détails sur les arts en général, et de vous démontrer leur création, leur affiliation, leur connexion et leur solidarité.

Les arts ont eu toujours pour base d'exprimer une pensée, une idée élevée, religieuse! Cette vérité incontestable est constatée par les chefs-d'œuvre qui datent même du paganisme.

L'architecture, le premier art créé et perfectionné, devait être pour cette cause le premier à s'élever à cet étonnant développement qui, malgré les ruines, est encore parmi nous un sujet d'admiration et d'envie.

Les temples des Egyptiens, des Juifs, des Grecs et des Romains n'ont eu ce cachet de grandeur et de beauté, que parce que leurs architectes abritaient sous leurs voûtes une divinité. Tout ce que l'imagination humaine pouvait enfanter de décor et de luxe était mis au service de cette idée religieuse, afin d'orner et d'embellir la demeure de leurs idoles. Quand le vieil Homère chanta les exploits superbes des destructeurs de la malheureuse Ilion, quel était son mobile en composant cet impérissable poëme? Une idée religieuse, le désir de chanter les merveilles et les hauts faits des héros demi-dieux.

Phidias et Praxitèle, l'un, en ébauchant à grands traits cette terrible fille de Jupiter, protectrice d'Athènes; et l'autre, en maniant délicatement son ciseau pour modeler les contours inimitables de la reine de Cythère, obéissaient tous deux à cette pensée sublime de représenter une divinité.

A quel sentiment, et à quelle inspiration ont obéi Michel-Ange et Raphaël, l'un en créant ses superbes fresques, et l'autre en divinisant l'art de la peinture sous les traits de ses admirables madones, si ce n'est à la pensée d'un culte qui devait à l'un et à l'autre, faire enfanter des chefs-d'œuvre impérissables?

Que faisaient saint Ambroise et saint Grégoire en composant les chants de la liturgie catholique? Quel était le mobile des hymnologues et des auteurs des proses?

Que disent les œuvres musicales de Palestrina et de ses successeurs?

La conclusion n'est point difficile.

Tous ces grands artistes avaient consacré tout leur talent à la glorification de la religion du Christ, ils avaient mis leur pensée au service de cette idée, et inspirés par un souffle divin, ils nous ont donné les Œuvres devant lesquelles nous nous inclinons et devant lesquelles nous confessons notre faiblesse.

FORMATION DE LA SOCIÉTÉ.

Messieurs, nous avons tous fait acte de bonne volonté en acceptant la responsabilité des travaux du seul organe de publicité existant aujourd'hui au service de la musique religieuse. Par notre coopération, l'existence du journal le *Plain-Chant* est assurée et les travaux remarquables qu'il a donnés jusqu'à ce jour, lui font espérer une prospérité méritée.

Mais le journal le *Plain-Chant*, grâce aux efforts constants de son propriétaire, n'est qu'un effort littéraire, s'adressant relativement à un petit nombre de lecteurs ; ce journal proclame et milite pour les bons principes et cherche à propager les idées de sa rédaction.

Le Comité de rédaction et de patronage du journal le *Plain-chant* doit avoir une action plus grande, plus décisive et plus publique. A cet effet, nous avons proposé la formation d'une société musicale, qui appellerait à elle toutes les forces vivantes du chant liturgique de la capitale. Par la réunion des maîtres de chapelle et des organistes faisant actuellement partie du Comité de rédaction du journal le *Plain-Chant*, nous avons dès maintenant un noyau solide, auquel pourront se joindre toutes les bonnes volontés.

BUT DE LA SOCIÉTÉ.

Le but de la société musicale à former, sera la propagation de la bonne et vraie musique religieuse, par le moyen d'exécutions musicales publiques. Le plain-chant, son exécution et sa popularisation, doivent tenir une grande place dans le programme de la société.

Le journal le *Plain-Chant* sera l'organe de cette Société. Ce journal sera le mobile de la force instructive, et la Société musicale sera le mobile de la force active, démonstrative et convaincante ; ainsi l'un et l'autre tendront au même but, but noble et grand dans son idée.

Reculerons-nous devant un si beau programme? refuserons-nous notre coopération à cette belle œuvre? Je dis hardiment non. Le domaine de l'art musical catholique est plus grand, sa destination est plus sublime et ses effets sont plus vrais que ceux de tout autre art.

Mais quel genre de musique voudrions-nous de préférence? La musique que nous désirerions voir dans l'Eglise catholique, serait celle où il y a infiniment plus de cœur que d'esprit, plus d'inspiration que de savoir-faire, plus de touchant que de grandiose, plus de naïveté que de science.

Quel serait le moyen pour arriver à un résultat si désirable, si nécessaire ?

Le moyen est tout simple.

Que les organistes et les maîtres de chapelle de Paris se rassemblent, qu'ils rétablissent les vrais principes de l'art de la musique religieuse, qu'ils profitent d'un organe qui, sans avoir un parti pris, ouvre ses colonnes à toute idée qui peut contribuer au triomphe de cette cause, et qu'enfin, de cette entente, sorte *l'art régénéré de la musique religieuse catholique.*

Le besoin et la nécessité absolue de créer une Société de musique religieuse sera comprise de us ceux qui savent faire taire de puériles susceptibilités, et ceux-là apporteront leur entier dévouement à cette pensée qui est la plus haute expression de l'art musical « la religion. »

G. SCHMITT.

Nous soussignés, déclarons adhérer, sur la proposition de M. Schmitt, à la formation d'une *Commission provisoire* pour la création d'une *Société académique de musique sacrée*, et consentons à ce que les circulaires et bulletins soient stipulés *sous le patronage de ladite Commission.*

MM. Charles **Pollet**, professeur de musique, président.
Georges **Schmitt**, organiste du grand orgue de Saint-Sulpice.
Mgr **André**, protonotaire apostolique.
MM. L'abbé **Barbier de Montault**, chanoine honoraire.
Bianchi, homme de lettres.
Delort, maître de chapelle de Saint-Pierre de Chaillot.
Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.
L'abbé **Durand**, chanoine honoraire.
Franck (César), organiste, maître de chapelle de Sainte-Clotilde.
Gauthier, maître de chapelle de Saint-Eugène.
Grignon, membre de la Société des Concerts.
Grillié, organiste à Saint-Thomas-d'Aquin.
Hervé, rédacteur en chef du *Journal des Villes et des Campagnes.*
L'abbé **Jouvent**, premier aumônier de Mazas.
La Fage (de), compositeur de musique.
Laqueuille (Mis de), directeur des *Beaux-Arts*, Revue nouvelle.
Lamquet, homme de lettres.
L'abbé **Léger**, vicaire à Saint-Marcel.
Lentz, organiste accompagnateur à Saint-Sulpice.
Lescecq, compositeur de musique.
Navay, professeur de chant.
Pascal (Prosper), compositeur et homme de lettres.
Quesne, artiste.
Repos (E.), éditeur-propriétaire des journaux le *Plain-Chant* et la *Paroisse.*
Roger (Louis), homme de lettres, artiste musicien.
Sain-d'Arod, maître de chapelle, et homme de lettres.
Thierry (Jules), archéologue et bibliographe.
L'abbé **Vanson**, chap. de Sainte-Geneviève.
Vervoitte (Charles), maître de chapelle de Saint-Roch.

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Paris, le 20 octobre 1861.

MONSIEUR,

Dans le but de contribuer au progrès de l'art musical et, surtout, de mettre en évidence les chefs-d'œuvre des grands maîtres de toutes les époques, en ce qui concerne exclusivement le genre religieux, une réunion d'hommes spéciaux composant le Comité DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE DU JOURNAL LE PLAIN-CHANT s'est constituée en Commission provisoire, à l'effet de créer, d'après une proposition de M. SCHMITT, une SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE, pour

l'exécution de la musique sacrée, et, à ce propos, un appel est fait à tous les amateurs aptes à y concourir.

La Commission ci-après désignée se propose de réunir le plus grand nombre possible de suffrages, afin d'aviser au plus tôt à la constitution de cette Société. Les 50 premiers adhérents prendront le titre de MEMBRES FONDATEURS, parmi lesquels seront choisis: un *Président*, un *Vice-Président*, un *Secrétaire*, un *Archiviste*, un *Trésorier* et *douze Membres* composant le Conseil d'administration.

La *Société académique* se propose de donner annuellement 30 séances d'exercices pratiques; savoir: *deux séances* par mois, pour le choix et l'étude de morceaux de musique sacrée; *six séances* publiques par invitation, pour l'audition des morceaux choisis; et enfin, dans la Semaine Sainte, *un Festival* de musique religieuse dont le produit sera affecté aux besoins de la caisse de la Société.

La *Société académique de musique sacrée* aura également pour but de prêter son concours dans les grandes cérémonies religieuse, *avec* ou *sans* rétribution.

Voici les conditions proposées:

Tout Membre adhérent souscripteur, paiera une cotisation de SIX francs par année, exigible d'avance.

La cotisation sera de QUATORZE francs pour ceux qui voudront recevoir la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, organe de la Société, dont le prix d'abonnement est de 12 francs.

A l'exception des 50 premiers *Membres fondateurs*, les adhérents devront verser, en sus de leur cotisation, une première mise de fonds de 10 fr.

Lorsque les Membres adhérents auront atteint le nombre de 50, ils seront convoqués à l'effet de constituer définitivement la SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE; et les cotisations pourront être perçues dès ce moment.

La circulaire que l'on vient de lire a été adressée à un grand nombre d'ecclésiastiques, d'artistes, d'hommes de lettres, de musiciens et d'amateurs, revêtue de la signature de tous les membres du Comité. Beaucoup de personnes ont envoyé leur adhésion. Nous pourrons bientôt annoncer la première assemblée de la *Société académique de musique sacrée*.

Dans une de ses dernières réunions, le Comité a également décidé que les journaux : le PLAIN-CHANT et la PAROISSE ne formeraient qu'une seule publication sous le titre que nos lecteurs viennent de lire en tête de ce Recueil.

C'est en vertu de cet arrêté, que la *Revue de musique sacrée* fait son apparition aujourd'hui.

Le secrétaire de la Rédaction,

LOUIS ROGER.

IV.

DE L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

DANS LES SÉMINAIRES FRANÇAIS.

Tout le monde sait que l'on appelle *séminaires* des établissements placés sous la direction de l'autorité ecclésiastique, dans lesquels les jeunes gens qui se destinent à entrer dans les ordres, reçoivent l'instruction nécessaire à la profession à laquelle ils ont intention de se consacrer. Ces établissements se divisent en *petits* et *grands* séminaires, en raison du point auquel est poussée l'instruction des élèves, et de l'âge fixé pour leur admission.

On reçoit dans les petits séminaires l'enseignement ordinaire des colléges, depuis les classes élémentaires jusqu'à la rhétorique et la philosophie; dans les grands séminaires on ne s'applique plus qu'aux études théologiques, qui embrassent plusieurs branches, et peuvent avoir une longue durée si l'on veut les rendre complètes.

Tout le monde sait également que ces établissements ont des règles dont ils ne s'écartent jamais; tous les instants de la journée sont employés, toutes les modifications accidentelles qu'exige inévitablement la révolution périodique de chaque année sont prévues à l'avance et décidées par le règlement. Je fais cette observation parce que la *règle* des séminaires a souvent été un obstacle à l'introduction ou au progrès de la musique dans ces établissements. Quand j'étais jeune je me moquais fort de cette inflexibilité de la règle; j'en ai plus tard reconnu les avantages; mais j'ai remarqué aussi qu'avec des supérieurs intelligents et qui veulent sincèrement le bien, il y a moyen de tout concilier.

Quel prétexte sérieux, ou disons mieux, quelle excuse aurait-on pour ne pas les imiter?

S'il est dans l'histoire des arts un point sur lequel tout le monde tombe d'accord, c'est assurément la présence active de la musique dans toutes les religions qui se sont succédé sur la surface du globe, et souvent son adhérence intime aux cérémonies du culte. De rares exceptions que l'on pourrait citer à cet égard n'ont réellement aucune portée et doivent être complétement négligées dans l'application.

Les arts plastiques avaient été sévèrement exclus par Moïse, à une époque où les peuples étaient encore assez ignorants et assez grossiers pour adresser leurs hommages et leurs prières non à l'être tout idéal dont les figures ou images rappellent la pensée, mais à la figure ou à l'image même, c'est-à-dire à la matière. Il était donc nécessaire d'interdire sévèrement toute représentation matérielle d'êtres vivants, puisqu'elle était une occasion d'idolâtrie pour un peuple très-enclin à s'y laisser entraîner, et les arts de la peinture et de la sculpture se trouvèrent victimes de cette prohibition.

La musique n'offrait aucun danger de ce genre aussi, bien loin de songer à l'interdire, le législateur avait lui-même donné l'exemple de son emploi, lorsque, après le passage de la mer Rouge, il chantait avec les Israélites le Cantique d'actions de grâces à l'Éternel, qui nous a été conservé dans l'Exode (1). Ce chant d'enthousiasme et de reconnaissance, le plus ancien que nous possédions, servit par la suite de modèle à plusieurs autres que la Bible nous a également conservés et particulièrement à ce magnifique recueil de *Psaumes* dont David, le grand poëte et le grand musicien des Hébreux, a été l'un des principaux auteurs. C'est ensuite ce même roi-musicien qui organise les chants des lévites, qui les place devant l'autel pour y chanter les louanges du Très-Haut (2) et fait ainsi de la musique une partie intégrante du culte divin.

Si l'ancienne loi destinée à des esprits incultes, à des hommes grossiers, avait admis l'usage du chant dans la religion, la nouvelle loi de lumière et de charité en fit une recommandation toute spéciale; et l'un des premiers soins de saint Paul, rappelant les idolâtres à la foi nouvelle, est de recommander aux nouveaux convertis de se réunir pour chanter ensemble des hymnes à l'Éternel. Le chant doit donc être l'une des principales occupations des assemblées chrétiennes, et il semble, en conséquence, qu'on ne saurait apporter trop de soins à son étude; en agir autrement, c'est négliger un devoir essentiel et, de plus, se priver de consolations aussi douces qu'innocentes. Tout ceci a été dit mille fois et n'a même plus besoin d'être redit, car on ne rencontre plus guère de supérieurs de séminaires qui s'opposent directement à l'étude du chant dans les écoles qu'ils dirigent; mais il en est encore plusieurs qui élèvent à ce sujet des difficultés. Je ne veux ici ni les discuter, ni même les exposer; je me contenterai de remarquer qu'elles viennent toujours de personnes qui ne possèdent sur le sujet aucune notion positive, et raisonnent d'après des principes toujours incertains, habituellement erronés, souvent absolument faux. Croyons qu'avant peu d'années, et par la seule force des choses, là où l'on avait parfois trouvé une mauvaise volonté trop évidente, on ne rencontrera plus qu'appui et encouragement.

Cette opinion est principalement fondée sur l'immense progrès que la musique a fait en France, au point de vue de sa diffusion; son enseignement est admis, du moins en principe, dans toutes les écoles; d'innombrables sociétés chorales se sont formées et se forment encore chaque jour jusque dans les plus petites communes, jusqu'aux frontièrres de nos départements les plus éloignés et souvent là même où l'on s'attendait le moins à un progrès de ce genre.

Cela posé et l'admission de l'étude du chant dans les séminaires regardée comme hors de question, en quoi doit consister cette étude? Jusqu'à quel degré doit-elle être portée? En recueillera-t-on toujours de bons fruits? Quel est précisément le genre de chant que l'on doit enseigner? *Quid* à l'égard du plain-chant? *Quid* en ce qui touche la musique? *Quid* sur l'emploi de plusieurs parties dans le chant? Et quantité d'autres questions et sous-questions dérivant des précédentes.

Il faudrait un gros livre pour répondre à tant de choses; on trouvera donc bon que je me borne ici à quelques idées sur ce que doit être l'étude du chant dans les écoles ecclésiastiques, en songeant surtout à l'application qu'elle est destinée à recevoir. Je m'occuperai peu de donner à mes pensées l'ordre logique dont je fais d'ailleurs si grand cas, mais que l'on ne peut réellement bien suivre que dans un *Traité*, et un traité c'est un *Livre*. Tout journal marche au jour le jour; on est souvent obligé d'y abandonner un sujet à peine ébauché. A mesure donc qu'il se présente sous la plume quelque idée qui ne semble pas trop mauvaise, il ne saurait y avoir grand mal à l'imprimer dans un journal, c'est dire à peu près à la jeter aux vents; s'ils n'emportent le tout, ce qui résiste à leur action est recueilli et souvent reproduit ailleurs et le plus souvent sous un nom différent de celui de l'auteur; peu importe, car, d'ordinaire, si d'un côté la perte n'est pas grande, de l'autre le bénéfice est bien minime.

Observez que je n'ai point, dans l'intitulé de cet article, annoncé que je parlerais de l'*enseignement* de la *musique*, mais seulement de celui du *chant*. Toutefois il faut se souvenir que je ne prends pas ici le mot *chant* dans son sens restreint qui désigne simplement l'art de régler l'organe vocal de manière à en tirer le meilleur parti possible pour la musique; on entend ici le mot *chant* d'une manière plus générale, c'est-à-dire comme désignant une émission de la voix humaine plus soutenue que celle du simple discours.

(1) Au chapitre xv.

(2) Voyez de longs détails pour ce sujet dans l'*Histoire de la musique*, liv. III.

Dans l'un et l'autre cas, l'étude du chant suppose la connaissance et l'habitude de certains signes qui servent à représenter aux yeux le son que la voix doit émettre.

Si l'on ne possédait cette connaissance, force serait de s'en tenir au chant *échoïque*, autrement à celui qui consiste à répéter ce que l'on entend chanter, et, il est triste de le dire, dans le plus grand nombre de nos écoles ecclésiastiques, le chant ne s'apprend pas autrement. On n'y chante que parce que l'on a conservé dans l'oreille et dans la mémoire ce que l'on a retenu en assistant aux offices dans les églises et chapelles que l'on fréquente.

Aujourd'hui l'on ne peut plus sans honte s'en tenir là ; il faut non plus seulement chanter d'oreille, mais devenir capable de lire et de reproduire tout chant *écrit*, sans l'avoir entendu. La première chose à faire est donc d'apprendre à connaître les signes servant à représenter le *son*, autrement d'étudier la *séméiographie musicale*.

Lorsque les écoles élémentaires seront organisées comme elles ne peuvent tarder à l'être, il n'y aura plus lieu de se préoccuper à cet égard; les élèves, en arrivant dans les petits séminaires, sauront lire la musique tout aussi bien qu'ils savent lire la parole écrite, et l'on pourra, sans plus attendre, s'occuper pour eux de ce qui concerne spécialement le chant ecclésiastique. Mais avant d'en être arrivé là, il faut bien leur apprendre ce qu'ils ne savent pas, ce qu'ils ne peuvent se dispenser de savoir, c'est-à-dire leur donner le moyen de lire le son et leur faire connaître les signes qui le représentent. Mais ici l'opération est double. Quand nous apprenons à lire, nos yeux voient des caractères dont ils ont appris à distinguer la forme et auxquels ils ont appliqué certains sons qui ne sont autres que ceux que nous exprimons journellement dans le langage familier.

Or, bien qu'il y ait en cette occasion la triple intervention de la vue qui reçoit l'impression du signe représenté, de l'esprit qui en reconnaît la valeur et de la bouche qui reproduit au moyen de la parole ce qui n'existait que sur le papier, l'opération est simple, puisque la vue, la pensée et la parole sont continuellement en action chez nous, et que, dans l'exercice de la lecture, que nous supposons faite à haute voix, nous n'avons à sortir en rien des habitudes contractées dès notre naissance et fondées sur la nature même de notre organisation.

Dans la lecture musicale tout se passe de la même manière ; mais quand on arrive à ce qui tout à l'heure concernait la simple *parole*, une double opération devient nécessaire ; tout être humain bien constitué a la faculté de *parler* ; son organe peut être plus ou moins sonore, plus ou moins délié, plus ou moins vibrant, etc., mais enfin *il parle*, à moins qu'il ne soit *muet*, et par conséquent mal constitué.

De ce que tout être humain régulièrement conformé a la faculté de parler, il semblerait devoir s'ensuivre qu'il possède aussi celle de chanter, puisque l'opération est au fond la même. Sans doute, et il est très-vraisemblable que si, dès notre enfance et dès le moment où notre oreille reçoit les premières impressions, au lieu d'entendre *parler* autour de nous, nous entendions *chanter*, nous reproduirions ce chant comme nous reproduisons la parole.

Mais comme il n'en est pas ainsi, l'action de chanter devient pour nous une opération à part, opération qui exige des précautions particulières et un certain développement de nos facultés vocales. C'est surtout cette nécessité de veiller continuellement sur l'organe vocal, en même temps que l'on apprend à connaître le sens et le nom des caractères musicaux, qui fait la grande difficulté des premières études et souvent décourage les commençants.

On a proposé pour y remédier un moyen qui n'est pas à dédaigner, mais dont aussi l'usage n'est pas sans inconvénients, il consiste à faire prononcer les notes par le nom qui les désigne dans l'échelle d'intonation, mais avec leur valeur de durée, sans aucune valeur si c'est de la musique que l'on chante. On apprend ainsi d'abord à bien reconnaître les notes avant d'essayer à les chanter. Si l'on applique cette opération au plain-chant, elle devient plus simple encore, puisqu'il n'a point de rhythme déterminé et qu'il n'y a pas même besoin pour le chanter d'apprendre à battre la mesure, ni même à la rigueur de savoir en quoi elle consiste.

Cette réflexion amène une question assez importante : l'enseignement du chant dans les séminaires étant admis, doit-on commencer l'étude de la lecture musicale par le plain-chant ou par la musique?

Dans l'espèce, la réponse selon moi n'est pas douteuse. Tout élève entrant dans un petit séminaire se destine, au moins dans le moment où il y entre, à l'état ecclésiastique, c'est donc d'abord uniquement en ce sens qu'il doit étudier le chant, en s'appliquant d'abord au chant liturgique, c'est-à-dire au plain-chant.

A mon avis, qui, je pense, sera partagé du plus grand nombre, cet enseignement doit être général ; tous les élèves ont besoin d'apprendre le chant, par cette raison que tous peuvent par la suite être appelés à chanter, non-seulement dans le chœur avec l'assemblée, mais seuls, dans les différentes cérémonies de l'Eglise ; et quoique en ce cas ce qu'ils ont à chanter n'ait pas une grande importance, encore est-il nécessaire d'y apporter quelque attention.

Dans un établissement nombreux l'enseignement du chant exigerait trois divisions ; la première serait destinée à l'étude des principes, c'est-à-dire des règles qui constituent le chant ecclésiastique : il faut commencer par apprendre à le lire sur la portée de plain-chant, d'abord en nommant simplement les notes sans chanter; en même temps le professeur exercera les voix sur l'échelle et les principaux intervalles en exigeant par-dessus tout la justesse d'intonation, la bonne émission du son, et sa prolongation suffisante avec une voix bien soutenue et bien franche. Si le maître en est capable, c'est dès lors le moment de donner aux élèves de bonnes habitudes qui font tout d'abord reconnaître si l'on appartient à une bonne ou à une mauvaise école.

Dans la seconde division l'on reprendrait la même étude, mais alors en chantant les notes que dans la première division l'on n'avait fait que nommer ; le professeur ferait *solfier à la baguette*, c'est-à-dire, en montrant sur une portée vide les notes que doivent entonner les élèves. Quand ils seraient suffisamment rompus à cet exercice, on commencerait l'étude des principes de la musique ; comme l'on aurait acquis une habitude assez avancée de l'intonation, ce serait surtout de la mesure que l'on s'occuperait alors au moyen d'exercices vocaux, bien choisis dans le grand nombre de ceux qui existent.

La troisième division n'aurait plus pour objet que l'application aux notes des paroles de la liturgie dans le plain-chant comme dans la musique et l'étude du chant en chœur, soit à l'unisson, soit à plusieurs parties. Cette division pourrait se partager en autant de sections qu'il serait nécessaire à mesure des progrès obtenus, et lorsque les élèves seraient arrivés à lire d'une manière satisfaisante, ce ne serait plus une leçon, mais une réunion où l'on étudierait les morceaux que l'on serait à même de chanter.

Je n'indique point avec plus de développements la marche à suivre, parce que tout professeur qui a fait des classes de musique a souvent des procédés qui, comme de raison, sont les meilleurs à ses yeux, et qui entre ses mains réussissent mieux que tous les autres, parce qu'il les met en œuvre tous les jours et qu'il en possède la pratique et l'habitude.

Je laisse aux ecclésiastiques amis de la musique, le soin d'indiquer aux directeurs de séminaires les moyens de faire en sorte que l'étude de la musique ne nuise jamais à des études plus importantes. Ainsi que je le disais plus haut, un directeur habile trouvera toujours moyen de tout concilier, et les petites oppositions qu'il pourrait rencontrer au dedans comme au dehors de l'établissement ne tarderont pas à tomber d'elles-mêmes. L'essentiel pour lui est d'avoir l'assentiment et l'appui de son évêque, et tous aujourd'hui comprennent combien le soin apporté dans la partie chantée de l'office divin peut produire de bons fruits; ils savent combien il serait malheureux de laisser dire qu'à une époque où la France a vu se produire un si prodigieux mouvement dans sa musique séculière, le clergé français ait laissé en arrière la musique sacrée, et qu'au moment où l'on s'occupe tant de l'art à un point de vue qui en somme n'a guère d'autre but que le plaisir des créatures, on s'en inquiète si peu en ce qui touche la glorification du Créateur et que les bouches, plus spécialement et plus continuellement appelées à chanter ses louanges soient celles qui s'acquittent le plus mal de ce saint devoir.

ADRIEN DE LA FAGE.

V.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN ESPAGNE.

FIN.

Nous savons aussi que, dans la première moitié de ce même siècle, qui a réellement été en Espagne une époque très-remarquable, il a existé un grand nombre de compositeurs d'une réputation méritée, dont nous n'avons pu nous rocurer les ouvrages. Tels furent Balthazar Ruiz, maître de chapelle de Osuna, cité avec éloge par le bachelier Tassia dans son *Vergel de Musica;* Bernardin Figueroa, maître de la chapelle royale de Grenade, dont l'éloge a été fait par Bermudo dans sa *Declaracion de instrumentos ;* N. Sepulveda ; Mathieu Fernandez, maître de la chapelle de l'Impératrice, cité par le bachelier Vihason dans son *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y moderno,* 1539 ; N. Rivafrecha, cité par le même, qui parle encore de

N. Castillo, maître de Zamora; de François Logroño, maître de Santiago; de N. Ordoñez, maître de Palencia; de N. Sepulveda, cité par Valde Rabanos dans sa *Sylva de syrenas;* de Mathieu Flecha, cité par Fruenllana dans son *Orfenica Lyra,* etc.

En somme, l'on doit reconnaître qu'à l'époque dont nous venons de nous occuper, la musique a fait en Espagne beaucoup de progrès et que ce progrès a été fort important, puisque l'art lui-même, qui jusqu'alors avait marché au hasard, se dirigea vers le point qui constitue la véritable beauté, c'est-à-dire vers l'expression. Sans doute cette expression appliquée au genre fugué demeure toujours vague, si on la compare avec celle que nous mettons en pratique aujourd'hui dans les méthodes prédominantes; mais il n'en est pas moins vrai que le pas fait par la musique en ce qui touche l'expression, quant à l'enchaînement des accords, quant à la bonne conduite harmonique et quant à la manière de chanter des différentes voix, constitue un fait de grande importance.

De 1550 à 1600 et sous l'impulsion donnée par les compositeurs de la précédente période, l'art fit de nouveaux progrès; mais ils furent lents, surtout relativement à l'expression. Le chant vocal devenait chaque jour plus naturel et plus élégant; la succession des accords ou tournure de l'harmonie alla toujours s'améliorant à mesure qu'on s'approchait de la tonalité moderne; il se fit un certain progrès jusque dans la construction des pièces; mais le principal objet des compositeurs paraît avoir toujours été un *bon travail* des parties, c'est-à-dire l'imitation compliquée des voix entre elles. L'attention excessive que l'on donnait à ce point était la véritable cause de la lenteur des progrès que faisait l'expression.

Une erreur fort commune des écrivains étrangers quand ils parlent de Thomas de Victoria et de ses contemporains, est de supposer qu'ils n'ont jamais fait autre chose qu'imiter Palestrina, comme si ces maîtres n'eussent jamais eu sous les yeux d'autres modèles que les œuvres des Belges et des Italiens. Nous ne nions pas sans doute que ces œuvres aient eu quelque influence sur les progrès de nos maîtres, de la même manière qu'antérieurement les œuvres de Moralès et d'autres compositeurs espagnols avaient influé sur le progrès des Italiens.

L'opinion qui rabaisse ainsi les premiers s'est pourtant accréditée depuis qu'elle a été soutenue par l'autorité de Joseph Baini et de son immense érudition. Ce musiciste, l'un des plus spécialement savants qui aient existé, s'était proposé d'élever Palestrina, d'ailleurs si justement célèbre, à une hauteur à laquelle non-seulement n'arrivât aucun maître flamand, espagnol, non plus qu'italien, mais dont même aucun d'eux n'approchât. Il agrandit le plus possible la figure de Palestrina et abaissa tant qu'il put les autres maîtres espagnols ou belges qui pouvaient paraître ses rivaux. Baini a traité avec injustice Orlando Lasso, digne représentant de l'école belge, et Thomas Louis de Victoria, qui ne tient pas moins bien que Lassus la partie de l'école espagnole; il ne parle pas plus avantageusement de Christophe Moralès, quoiqu'il soit de l'époque antérieure, et qu'on ne puisse lui enlever l'incontestable mérite d'avoir su bien faire sans avoir eu Palestrina pour modèle.

Telle a été à cet égard la force du préjugé dans l'esprit de Baini, qu'il a été injuste envers Moralès et Victoria. En parlant de ce dernier, et notamment de ses *Lamentations,* qui rivalisent avec les meilleures du répertoire de la chapelle pontificale, il les trouve, dit-il, de style flamand, *ou tout au moins de style espagnol* : grande abondance d'artifices, inutile répétition de paroles, absence de variété, fastidieuse monotonie, tel est, dit-il, leur caractère. Quant à Moralès, au moment même où il cite le célèbre motet qui avait longtemps été attribué à Palestrina, il n'y voit qu'un *travail admirable et l'alambiqué de l'art.*

Ainsi, Baini ne s'en est pas tenu à discréditer les célèbres maîtres espagnols et flamands qui viennent d'être cités, mais aussi les écoles dont ils sortaient. Il suppose que le style flamand était privé de mélodie, d'âme et de feu, et que le style espagnol était surchargé d'artifices alambiqués, privé de variété, et par conséquent monotone.

Les assertions de Baini, accompagnées de son immense érudition et de sa grande réputation comme historien et comme critique, ont exercé une grande influence sur les opinions des musicistes, artistes et gens de lettres, qui ont été induits en erreur par le crédit d'un si savant écrivain. Les Flamands ou Belges ont démontré l'injustice de Baini envers leur école; mais ils n'ont pas défendu les maîtres espagnols du tort plus grave encore à eux imputé.

Les Français, Anglais et Allemands, et à plus forte raison les Italiens, non-seulement ont admis comme justement mérités les éloges exagérés de Palestrina, mais ils en sont arrivés à

croire que son école différait des écoles flamande et espagnole ; qu'elle consistait dans l'élégance, l'expression, la beauté, et celle des maîtres flamands et espagnols dans le seul artifice. C'est une très-grossière erreur.

Les Flamands, et plus principalement les Espagnols, durant la première moitié du XVIe siècle, ont donné à la musique une impulsion fort importante en ce qui touche l'expression et la beauté, comme le prouvent les ouvrages de Moralès, Rivera, Avallos et Robledo que nous avons examinés. Il n'est donc nullement avéré que Palestrina ait été le premier à écrire avec vérité et philosophie. Le *Novum Modorum genus* et la *Nuova Maniera incognita a suoi predecessori*, que lui attribue Baini, est une exagération insoutenable. Palestrina fut un des meilleurs maîtres de son temps, et sa position, ainsi que le rôle qu'il joua dans l'implantation de la musique religieuse, selon les conventions du concile de Trente, lui donna une renommée supérieure à celle de tous ses contemporains. Nous accorderons, si l'on veut, qu'il fut le meilleur de son époque; mais il n'a point inventé *un nouveau genre, une nouvelle manière inconnue à tous ses prédécesseurs*. Comparez les œuvres de Palestrina avec celles de Moralès et de Avallos, et dites quelle différence de genre existe entre les unes et les autres. Nous avouons de bon gré que dans celles du maître romain, l'on remarque le progrès de l'expression, de la bonne marche méthodique des voix et des tournures harmoniques, eu égard à ce qui avait précédé, mais non pas l'invention de choses inconnues auparavant.

Martini s'était montré plus généreux à l'égard des Espagnols, en offrant comme modèles de correction et de beauté des fragments empruntés aux maîtres espagnols qu'il connaissait et qui seront l'éternel honneur de cette nation, tels que Ortiz, Navarro, Victoria et Moralès.

Artusi de Bologne n'était donc pas mieux fondé que Baini quand il avançait que Cyprien la Rosée (Cepriano Rore) fut le premier qui assortit bien les paroles à la musique. Les maîtres espagnols l'avaient fait bien des années avant lui, comme on peut le voir dans leurs œuvres et particulièrement dans les notes que nous avons publiées dans la *Lyra sacro-hispana*.

La période qui suit occupe la seconde moitié du XVIe siècle : on y trouve les noms de Diegue de Castillo, Fernand de los Infantas, Joseph-Michel Camargo, Pierre Periañez, Diegue Ortiz, François Guerrero, Jean Navarro et Thomas-Louis de Victoria. De ces huit noms, les quatre premiers ne nous semblent désigner que des compositeurs de second ordre. Leurs œuvres, correctement écrites, révèlent le talent de leurs auteurs; mais on n'y rencontre pas ces éclairs de génie qui caractérisent les grands maîtres. Les quatre autres sont sans aucun doute les meilleurs compositeurs de leur temps, et leurs compositions manifestent, non-seulement une grande instruction et une pratique consommée de l'art, mais aussi du feu, de la vivacité, de l'âme et ce genre d'expression qui caractérise le génie.

En résumé, d'après ce que nous connaissons des maîtres espagnols de la première et de la seconde moitié du XVIe siècle, nous croyons pouvoir affirmer qu'à cette époque l'Espagne figura dignement parmi les nations les plus avancées dans la branche de la musique sacrée. Comme confirmation de ce fait, nous pouvons indiquer ici les noms des divers maîtres et chantres espagnols qui fleurirent à Rome durant ce même XVIe siècle et que Baini cite dans ses *Mémoires* sur Palestrina. Et remarquez-le bien, ils ne sont cités qu'accidentellement et comme s'étant trouvés en contact ou en relation avec Palestrina; or, l'on peut très-bien supposer qu'il y en eut beaucoup d'autres qui n'eurent point lieu d'avoir affaire à lui. Il faut aussi songer qu'à cette époque tous les chapelains-chantres de la chapelle pontificale étaient compositeurs. Voici leurs noms, sans répéter ceux des compositeurs cités plus haut : François Torres, Antoine Calasans, Jean Escribano, Pierre Perez, Bernard Salinas, François Soto de Langa, Sébastien Raval, Jean Sanchez de Séville, Diègue Vasquez, Vincent Mison, Dominique Villena, Pierre Heredia et Paul Serra. Il faut aussi considérer que, tandis que ces maîtres et chantres espagnols brillaient en Italie, les églises d'Espagne étaient pourvues d'excellentes chapelles dont les maîtrises et autres emplois, largement rétribués, étaient donnés au concours public à des personnages de véritable mérite. Tout se réunit donc pour prouver qu'alors l'Espagne était un des pays les plus avancés en musique religieuse.

La première moitié du XVIIe siècle est une des époques les plus importantes de l'art musical en général. Le genre religieux qui avait fait de grands progrès; qui, après avoir longtemps marché à l'abandon, avait ensuite fait des pas très-importants vers l'objet principal de l'art, c'est-à-dire vers l'expression; qui, tout en pratiquant avec prédilection le genre fugué ou d'imitation,

avait aussi mis en œuvre les compositions simples qui allaient toujours se perfectionnant depuis les faux-bourdons jusqu'aux pièces chorales ou d'harmonie simples, ne connaissait toutefois pas encore ce que nous appelons *mélodie*. Ce mot ne désignait alors que le chant d'une antienne ou d'une hymne, ou les courtes pensées du genre fugué ou d'imitation servant de guides pour être répétées tour à tour par les voix différentes, tant dans le genre religieux que dans le genre madrigalesque. Il manquait encore à l'art de se défaire de certains préjugés, de s'abandonner complétement à l'expression, de passer de la musique véritablement prosaïque, qui avait régné jusqu'alors, à la musique poétique, qui devait lui succéder, donner accès au rhythme, aux propositions, à la symétrie, pour arriver enfin à la véritable structure des pièces, des périodes dont elles se forment et des phrases qui les composent; il lui manquait enfin d'arriver à la véritable beauté du discours musical tel que nous l'entendons aujourd'hui.

Ceux qui, comme le savant Baini et autres écrivains étrangers, croient que la musique religieuse toucha le point de perfection au temps de Palestrina, et que, non-seulement elle n'aurait dû jamais abandonner ce genre, mais qu'elle devrait y revenir si l'on prétend obtenir réellement une musique religieuse, sont tout à fait étrangers à notre manière de voir. L'état de l'art alors était transitoire; il n'avait pas atteint encore la perfection naturelle à laquelle il peut aspirer. Nous nous en tenons ici à cette indication passagère, parce qu'il serait peu à propos de traiter cette matière convenablement dans ce court *Mémoire*.

L'art musical religieux en était où nous venons de dire, lorsqu'au commencement du XVIIe siècle apparut en Italie le *drame musical*, appelé depuis *opéra*. Ce genre nouveau était essentiellement expressif et mélodique, et il se dirigea tout de suite vers la véritable beauté de l'art musical, puis il alla toujours progressant peu à peu depuis le simple récitatif jusqu'à certaines mélodies, qui, imparfaites d'abord, allèrent s'améliorant avec la suite du temps. Depuis lors la musique dramatique marcha toujours en avant de la musique religieuse, quant au progrès de l'harmonie de la mélodie et de toutes les ressources qu'offre l'art pour l'expression, l'effet et tous auxiliaires et moyens que ce même art possède. Et comme les pas que fait un art ne peuvent manquer d'influer plus tôt ou plus tard sur ceux qui en dépendent, le genre dramatique influa au bout de quelque temps sur le genre religieux en le rendant chaque jour plus mélodique et plus expressif. Au reste, le progrès de la musique religieuse en ce sens fut peu sensible dans la première moitié du XVIIe siècle.

Le genre de l'imitation se conservait jusqu'à un certain point tel qu'il avait existé au XVIIe siècle, mais on voyait apparaître de nouvelles formes ou styles de musique religieuse. La première consistait en chants simples à voix seule avec accompagnement de basse chiffrée; la seconde, qui devint bientôt dominante et s'appelle en Espagne genre *choré* (coreado) ou genre *pur chœur*, dans lequel s'imitent deux ou trois chœurs vocaux qui vont dialoguant entre eux et se réunissant de temps à autre. Dans le premier de ces styles on avança peu vers la vraie beauté mélodique, parce que les compositeurs, préoccupés de l'intérêt harmonique qu'ils voulaient donner à l'accompagnement, négligeaient un peu la mélodie. Dans le second, préoccupés de la grandiosité de l'effet acoustique des dialogues entre les deux chœurs, ils regardaient comme d'un effet pauvre et peu digne du temple de chercher à intéresser par le seul effet de la mélodie. Il résulta de tout ceci qu'à l'époque où nous sommes arrivés, il ne fit pas en Espagne plus qu'en un autre pays des progrès bien marqués en musique religieuse quant à la mélodie, à l'expression et à la structure, qui sont les éléments principaux de la véritable beauté.

En ce temps on vit paraître, dans les églises d'Espagne, différents instruments qui accompagnaient les voix au moyen de parties séparées et non plus en les doublant comme il s'était antérieurement pratiqué. Aux XVe et XVIe siècles le premier hautbois (chirimia) doublait la partie supérieure (superius), le second doublait la seconde partie (altus), le petit basson (bajoncillo) doublait le ténor, le basson (bajon) la basse; mais au XVIIe ces instruments, outre qu'ils exécutaient des parties à eux propres, jouaient certains intermèdes et soutenaient certains faux-bourdons sur des formules convenues à l'avance, dans les processions ou autres cérémonies analogues. On commença aussi à cette même époque à faire usage des harpes, des violons, et quelquefois aussi des trompettes (clarinos) et des sacquebutes ou trombones. Cependant nous n'avons trouvé dans les archives des églises d'Espagne aucun ouvrage avec des parties spéciales pour instruments durant la première moitié du XVIIe siècle et nous inclinons à croire que jusqu'à la seconde moitié de ce même siècle, ils ne faisaient que

doubler les parties vocales et jouer certains intermèdes en faux-bourdons. Les harpes remplaçaient l'orgue quand le rite interdisait l'usage de celui-ci. Nous pensons que les instruments qui viennent d'être mentionnés étaient ceux que l'on employait habituellement dans les comédies en musique ou *zarzuelas* qui alors s'exécutaient dans les palais des rois; mais jusqu'à présent nous n'avons point réussi à retrouver quelqu'une de ces compositions appartenant à l'époque qui nous occupe. Dans la cathédrale de Pampelune l'usage des harpes s'est conservé et, entre autres cérémonies où cet instrument est en usage, on s'en sert à l'offertoire et au canon de la messe de certains anniversaires que dans cette église on appelle *gordos*.

Maintenant l'on peut se faire cette question : La naissance de l'opéra en Italie et ses progrès influèrent-ils sur la musique religieuse de l'Europe? La *zarzuela* influa-t-elle plus particulièrement sur la musique de l'Espagne? Nous croyons que non; et, pour motiver notre opinion, il nous suffira de rappeler les faits suivants :

1° A cette époque la zarzuela n'était pas un spectacle fréquent, mais une sorte de cérémonie qui avait lieu de temps en temps;

2° La zarzuela ne s'exécutait pas sur des théâtres publics, mais dans les palais royaux de Madrid, Buen Retiro, Casa de Campo et principalement dans le *Pardo* où existait, dit-on, le site ou maison appelée *Zarzuela*, d'où prit son nom ce genre de spectacle, parce que c'était généralement là qu'on le représentait;

3° Les compositeurs de ces genres d'ouvrages étaient communément les maîtres de chapelle ou organistes de chapelle royale qui, de loin en loin, se voyaient obligés d'écrire en ce genre.

Par ces motifs et en raison de l'état de la musique profane de ce temps, telle qu'elle nous a été conservée dans les compositions des guitaristes des XVIe et XVIIe siècles, telle qu'elle existe particulièrement dans *les Malheurs de Troie* (los Desagravios de Troya) composés par D. Joaquin Martinez de la Roca, maître du Pilar de Saragosse (1), et publiés à Madrid en 1712, on peut juger avec quelque probabilité de certitude que les zarzuelas du temps de Philippe IV étaient, quant à la musique, d'un genre analogue à celui des villancicos de caractère joyeux qui s'exécutaient dans les églises chaque année, au temps de la Nativité. Nous croyons que des études postérieures sur cette matière viendront confirmer notre opinion sur cette matière.

(1) Notre-Dame du Pilier, cathédrale de Saragosse.

En tous cas, la zarzuela n'influa pas, selon nous, sur la marche et le progrès de l'art musical en général, et de la musique religieuse en particulier, autrement que ne le firent les *villancicos* des églises.

Les compositions religieuses des maîtres espagnols suivirent la même marche que celles des maîtres des autres pays. L'unique différence est une certaine tendance plus prononcée à la simplicité chez les premiers. Malgré cela, l'on rencontre dans les unes comme dans les autres, à l'époque dont nous parlons, trois styles bien différents : 1° style d'imitation, tel qu'il avait dominé dans le siècle précédent; 2° style des mélodies simples avec accompagnement de basse ou d'orgue d'un certain intérêt harmonique; 3° style *coreado* participant plus du premier que du second. On commence dans ces dernières à rencontrer l'accord de septième de dominante; mais il se montre rarement, comme si les compositeurs avaient honte de l'employer comme n'étant pas encore sanctionné par les straltatistes.

Une particularité qui a toujours distingué l'école espagnole de celle des autres pays, consiste dans l'emploi plus fréquent qu'elle faisait des mélodies tirées du plain-chant. Ainsi, quantité de psaumes des maîtres espagnols sont basés sur les intonations des *seculorum* de ces mêmes psaumes. Cette manière paraît bien être tout espagnole, et plusieurs des maîtres de cette école y ont particulièrement réussi. C'est aussi en Espagne qu'il s'est conservé plus longtemps qu'ailleurs : au XVIIe siècle nous voyons encore D. Sébastien Aguilera se faire une grande réputation par ses *Magnificat* des huit modes. La grande difficulté de ce genre est de donner de la variété aux imitations et à l'harmonie d'un même chant en le faisant avec naturel, sans y introduire d'extravagances, tant dans la cantilène des voix que dans la manière de les rattacher; chose fort difficile à qui ne possède beaucoup de talent et même de génie.

Il est à remarquer qu'en Espagne, dès le commencement du XVIIe siècle, on se donnait déjà certaines libertés, dont on a si fort abusé depuis dans toutes les écoles, d'admettre des incorrections dans l'harmonie, quand l'expression ou la vérité pouvaient trouver à y gagner.

En somme, les maîtres espagnols de la première moitié de ce siècle suivirent une marche un peu plus simple que les maîtres contemporains de l'Italie, tels que Benevoli, Bernabei et autres. Tout occupés, les uns et les autres, de l'intérêt harmonique dans le style mélodique et

de l'effet acoustique dans le genre à plusieurs chœurs, avancèrent fort lentement quant à l'expression, à la structure, au bon goût et à tout ce qui constitue réellement la beauté. Cette lenteur et cette incertitude suivent, au reste, l'humanité tout entière en ce qui regarde ses progrès dans quelque branche des connaissances humaines que ce soit.

En jetant un coup d'œil sur l'état général de l'art durant la seconde moitié du siècle, on reconnaît que la mélodie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, avançait peu à peu, surtout dans le drame musical. Le récitatif avait beaucoup gagné en expression, et la modulation faisait des pas très-importants. Le *goût* s'améliorait aussi dans la construction des morceaux et des phrases. Les compositeurs opéraient déjà dans une plus grande liberté quant à l'emploi de l'accord dissonant. En toute chose, il y avait un tant soit peu de progrès.

Le genre religieux, quoique marchant séparé du genre dramatique, alla participant insensiblement des progrès de celui-ci, spécialement dans l'usage des accords dissonants et des modulations. On continua d'écrire dans les trois styles. Celui des pièces à huit ou douze voix distribuées en deux ou trois chœurs était employé de préférence, avec quelque mélange des deux autres.

A cette époque, l'on voit surgir quelques pièces à orchestre, mais ce ne sont pas les plus communes. L'orchestre complet se composait de hautbois, bassonnets ou tournebouts, bassons, trompettes (clarinos), contre-basses (violones) et orgue. Pour les offices des morts et de la Semaine Sainte, on substituait les flûtes aux hautbois et la harpe à l'orgue. Ce ne fut qu'à la fin du XVIIe siècle que les violons s'introduisirent dans les églises.

Les premières œuvres religieuses composées par les maîtres espagnols avec accompagnement d'orchestre, de même que toutes celles qu'écrivirent alors les compositeurs des autres pays, sont de très-mince mérite au point de vue de l'instrumentation. On y suivait trois procédés : 1° on doublait les voix; 2° on traitait les parties de contre-point fleuri; 3° on employait le procédé mixte. Il est bon de remarquer que les contre-points fleuris, au moyen desquels les instruments aigus accompagnaient le chant des voix, étaient si extravagants qu'ils allaient à l'encontre de l'effet de celles-ci. Aussi ces pièces gagnent-elles généralement beaucoup à la suppression absolue de l'orchestre, en conservant seulement la basse et l'orgue.

La manière de traiter l'instrumentation en usage chez les compositeurs espagnols mérite d'être notée, ne fût-ce que parce qu'elle doit inévitablement nous paraître fort singulière. Voici comment est faite la distribution des parties dans un invitatoire de l'office des morts composé par D. Sébastien Duron.

Les voix et instruments sont divisés en cinq chœurs :

1° Soprano, première flûte, deuxième *id.*, basse continue ;

2° Contralto, premier violon, deuxième *id.*, basse continue ;

3° Ténor, première trompette, deuxième *id.*, et même basse continue ;

4° Soprano, contralto, ténor et basse ;

5° Soprano, contralto, ténor et basse.

La basse continue se jouait par la basse (violone), la contre-basse et de plus la harpe, l'orgue ne pouvant être employé dans l'office des morts. Cette composition est, à notre avis, la plus importante de ce temps quant à l'usage et à l'effet de l'orchestre.

L'orgue n'accompagnait jamais qu'avec deux flûtes en traitant l'harmonie sur la basse chiffrée ou non chiffrée, comme il arrivait bien des fois ; l'organiste avait alors à deviner les accords correspondants en prêtant attentivement l'oreille au chant des voix.

Nous n'avons pas vu de partie écrite à la manière de ce que nous appellons *orgue obligé*, avant le XVIIIe siècle, et nous n'avons non plus vu jusqu'à ce même temps aucun exemple du genre libre, *genero suelto*, parmi les pièces d'orgue seul, telles que *offertoires* ou *élévations*. Les organistes donnaient le nom de genre libre à celui de la mélodie exempte des entraves de l'*obligation*, pour le distinguer du genre fugué ou d'imitation, qui l'avait emporté dans les siècles antérieurs sur celui que l'on nommait des *glosas* ou des *tientos*.

Au XVIIe siècle tandis que, en Italie et même dans le reste de l'Europe, la plupart des compositeurs religieux se rapprochaient de plus en plus du genre théâtral et que, en ce sens, il se faisait des progrès remarquables, tant pour la mélodie que pour l'harmonie, on continuait en Espagne à écrire d'après les habitudes du siècle précédent. Il est facile de le comprendre. L'opéra né en Italie avait passé en France et en Allemagne, et les progrès rapides de ce nouveau genre avaient influé sur les autres, et principalement sur le genre religieux. Il n'avait point encore alors pénétré en Espagne et les opéras étrangers

n'avaient été entendus sur aucun théâtre public; il en arriva que l'influence du genre nouveau fut infiniment moindre que partout ailleurs.

Il ne faut cependant pas croire d'après cela que le progrès qui se faisait ailleurs, fût inconnu en Espagne; il suffit de lire l'ouvrage de Tones, intitulé *Reglas generales de acompana*, pour y reconnaître l'indication de toutes les formules d'harmonie en usage aujourd'hui, dont l'auteur fait application à divers chants du genre récitatif, à l'imitation des maîtres italiens.

Malgré cela, les maîtres de chapelle espagnols ne changèrent rien au genre religieux et continuèrent à écrire dans les trois styles distincts qui se pratiquaient antérieurement; à cette époque, ils furent, au fond, les seuls à croire que la musique du temple ne devait point avoir d'analogie avec celle du théâtre, car il ne faut pas tenir compte de voix puissantes, mais isolées et peu nombreuses du clergé italien, telles que celle du célèbre père Martini, qui protestait contre cette déplorable confusion.

En Espagne, le style religieux ne se modifia dans la première moitié du XVIIIe siècle qu'en ce sens, que la marche du chant dans les voix devint meilleure, que l'harmonie s'enrichit, que les imitations devinrent moins fréquentes et surtout que l'expression se perfectionna.

En Italie, l'instrumentation avait fait des progrès, grâce surtout à la plus grande élégance des mélodies théâtrales et des effets requis à la scène. En Espagne, on ne connaissait point ces nouvelles ressources, aussi n'avança-t-on presque pas dans cette branche de l'art. Aussi les messes et autres morceaux d'église avec orchestre, composés à cette époque, gagnent-ils à être dégagés de cette mesquine superfétation. Les instruments en effet ne font que doubler les voix, ou accompagner au moyen de contre-points extravagants qui, bien loin de l'augmenter, diminuent l'effet de la composition.

Durant la première moitié du XVIIIe siècle, ce qui caractérise le plus la différence de la musique religieuse avec celle du siècle précédent, c'est l'emploi de ce style qu'aujourd'hui nous appelons mixte, où le genre fugué, le simple et le *choré* sont alternativement mis en œuvre.

On peut dire, en résumé, que les maîtres de la première moitié du XVIIIe siècle ont continué la marche de leurs devanciers, mais sans admettre le genre *purement mélodique*, c'est-à-dire théâtral, et, le considérant comme peu convenable au temple, ils négligèrent de cultiver cette branche si importante de l'art, qui devait un peu plus tard acquérir une si grande importance.

Le mélodie avait fait en Italie des pas immenses; en Allemagne, l'harmonie instrumentale avait acquis une immense importance par suite des beaux ouvrages de cette espèce qui s'étaient produits. L'Espagne ne pouvait longtemps rester en arrière; aussi l'on vit bientôt au-dessus des trois styles des anciennes écoles que nous avons mentionnés, trois autres styles assez différents des précédents:

1° Style que nous nommerons *antique*, parce qu'il consistait dans l'usage de toutes les ressources de l'art antique en les réunissant à ce que faisait l'art moderne, mais en se servant avec une certaine sobriété, tant des mélodies proprement dites en solo et en duo, que des effets d'orchestre.

2° Style *plain-moderne*, qui consistait en procédés simples quant à la mélodie et quant à l'harmonie, en donnant aux paroles le plus d'expression possible et à l'orchestre des rhythmes marqués et parfois beaucoup de brillant. C'est le style qui s'approche le plus de celui du théâtre.

3° Style *mixte*, participant du premier et du second, en conséquence le plus riche, le plus varié, et préférable aux deux autres.

Les compositeurs de cette époque furent nombreux et il en est au moins quelques-uns que nous devons nommer, tels que Joseph Nebra, le plus près des formes antiques, mais dont l'orchestre a de la couleur et de la variété; ses ouvrages sont des premiers où l'en rencontre le *prispicato* dans la musique d'église. Antoine Ripa, que nous regardons comme le meilleur maître de la seconde moitié du XVIIIe siècle; Garcia, sur lequel nous nous arrêtons un moment, parce qu'il s'est efforcé d'être novateur.

Il avait fait son éducation musicale en Espagne et passa en Italie pour y apprendre la composition qu'il n'étudia que d'une manière peu solide. Son génie et son inclination naturelle le dirigeait vers la musique expressive et claire, vers le bon goût et les effets brillants et rhythmiques de l'orchestre. Il fit sa réputation en Italie où il s'acquit une belle renommée sous le nom de *Spagnoletto* et, de retour en Espagne, il y devint le promoteur, le chef et la tête du style que nous avons nommé *plain-théâtral*. Son succès fut grand, parce qu'il était facile et accessible à tous. Les chanteurs, les instrumentistes avaient dans ce genre plus d'occasions que dans les autres d'être mis en évidence; ils le reçurent

donc avec enthousiasme et il en fut presque partout de même du clergé. Néanmoins nous croyons de notre devoir de faire connaître que les ouvrages de Garcia sont inférieurs à ceux de Ripa. Garcia est un mélodiste de bon goût, doué d'une grande sensibilité, mais Ripa est un maître des plus respectables et pour son talent et pour son génie. Nous savons que ce jugement va surprendre plus d'un lecteur, mais nous nous sommes cru obligé à rendre justice à chacun, bien que notre opinion soit contraire à l'idée de la généralité, qui bien des fois se laisse entraîner par le courant des opinions exagérées.

Les *Lamentations* de Garcia sont écrites comme une espèce de déclamation musicale de facile exécution, de beaucoup d'expression et de très-bon effet; mais en elles, comme dans toutes les œuvres de ce maître distingué, on ne rencontre jamais ces rapports qui révèlent de grandes études scolastiques, un talent achevé. On y trouve des mélodies expressives, d'excellents effets d'ensemble, mais il y manque cette variété, cette richesse que donnent à la musique religieuse, les imitations bien traitées, les combinaisons harmoniques et les modulations inattendues.

De ce qui vient d'être dit sur la seconde moitié du XVIIIe siècle et de ce que l'on pourrait y ajouter, il résulte qu'en comparant les ouvrages espagnols de musique sacrée à ceux des fameux maîtres étrangers d'Italie et d'Allemagne à la même époque, on trouve que les compositions de Nebra et de Ripa peuvent soutenir la comparaison avec celles de ces grands maîtres, mais que celles Garcia en *style uni* et de son école sont inférieures. La raison se présente d'elle-même. L'Espagne fut, comme on l'a vu, la dernière à cultiver le genre religieux, purement mélodique, depuis longtemps pratiqué au dehors, et voilà pourquoi tandis que, à l'époque dont nous parlons, parfois en Espagne les phrases mélodiques se montrent encore quelque peu mal alignées, ailleurs elles ont plus d'élégance et une meilleure structure.

Nous voici arrivés au XIXe siècle, c'est-à-dire au nôtre. Les trois styles cultivés dans le siècle passé continuèrent en celui-ci, avec ces différences, que le style antique ne fut plus cultivé que par certains maîtres de l'école de Valence. Les orchestres des principales cathédrales s'augmentèrent et s'améliorèrent beaucoup. Dès le siècle précédent, on avait commencé à remplacer par les hautbois les chirimias et l'on avait aussi fait usage des trompettes en remplacement des anciens clairons. C'est encore à ce moment que les bassons d'aujourd'hui, *fagotti,* en espagnol *fagotes*, succèdent aux anciens bassons (1) qui servaient à renforcer le second chœur dans les pièces à deux chœurs et, dans l'usage journalier, à l'accompagnement des différentes classes de faux-bourdons qui ont lieu dans les églises espagnoles.

On sait quels malheurs ont accablé l'Espagne durant la première moitié de notre siècle, on sait que ses églises ayant éprouvé de grandes pertes sur leurs revenus, la musique eut à en supporter le contre-coup. L'enseignement d'enseignement de la composition devint chaque jour plus superficiel et plus imparfait, les places de maîtres n'offrirent plus le même attrait; le nombre des bons compositeurs alla chaque jour diminuant; aussi les meilleurs compositeurs religieux qui ont brillé dans la péninsule de 1800 à 1850 avaient-ils reçu leur éducation musicale avant la *guerre de l'Indépendance.*

Nous devons donner un avertissement fort important relativement aux maîtres qui, dans leurs églises respectives, furent les premiers à pratiquer le style *uni.* Ils acquirent tous une grande réputation parce que le clergé et le peuple, en entendant pour la première fois ces mélodies faciles que chacun comprenait à cause de leur clarté et de leur expression, les crut d'un mérite bien supérieur aux compositions du style antique. Ainsi s'explique la grande estime dont jouirent et jouissent encore à Saragosse les ouvrages de Garcia, à Valence ceux de Pons, à Salamanque ceux de Doyague, à Grenade ceux de Palacios et ceux des autres maîtres qui dans leurs églises respectives introduisirent le style dont nous parlons.

Il en arriva de même pour les organistes qui les premiers généralisèrent le style libre et brillant. Notre intention n'est pas de rabaisser le moins du monde le mérite des maîtres et organistes auxquels nous faisons allusion, mais d'expliquer la cause de certains éloges par trop exagérés que l'on prodigue en quelques localités aux œuvres des compositeurs et organistes de l'endroit.

En arrivant à 1850, nous ne pouvons que nous lamenter de l'état de la musique religieuse. Le plus grand nombre des maîtres illustres qui s'étaient montrés dans le premier demi-siècle, ont disparu sans être dignement remplacés. Les traditions de l'école vraiment espagnole sont presque mortes, non-seulement dans la partie pratique de la composition religieuse, mais aussi

dans sa didactique ou enseignement. Les cathédrales et collégiales ont perdu leurs biens et revenus. Les monastères ont disparu sous le nouvel ordre de choses. D'après le dernier concordat entre l'Espagne et le saint-siége, les seules places musicales des églises sont celles de maître de chapelle et d'organiste, plus deux ou trois chantres pour chaque cathédrale, avec des dotations mesquines et la condition d'être tous prêtres.

Après tant de désastres, il sembla quelque temps encore que tout fût conjuré contre la musique religieuse ; nous avons vu et nous voyons aujourd'hui avec une bien vive satisfaction des annonces d'une salutaire réaction. La publication que nous avons faite de la *Lyra sacro-hispana* exerce en ce sens une salutaire influence. Différentes œuvres d'orgue imprimées en ces dernières années, ou qui s'impriment maintenant, tendent aussi au même but. Les concours publics qui ont eu lieu en ces dernières années au conservatoire de Madrid prouvent aussi que les deux branches de la musique religieuse y sont aussi cultivées avec le soin qu'elles méritent. Nous espérons donc que la musique d'église pourra revivre en Espagne si l'on persiste dans les efforts faits en ces derniers temps.

Nous conclurons ce Mémoire en exposant nos principes et nos convictions relativement à la musique religieuse, et en manifestant nos vœux pour que cette partie si importante de l'art fasse en Espagne de nouveaux progrès, et que nos compositeurs actuels figurent avec le même éclat que se sont montrés nos prédécesseurs.

Nous admettons les trois styles qui ont jusqu'à ce jour illustré l'école espagnole, savoir : le style *antique*, le style *facile* ou *uni* et le style *mixte*, mais toujours à la condition que les principes philosophiques indiqués dans ce Mémoire y soient toujours fidèlement conservés. Nous voulons l'expression religieuse qui doit caractériser la musique du temple, et à cet effet nous admettons toutes les ressources de l'art et toutes ses formes, quelque diverses qu'elles soient. Seulement, nous bannissons de l'église toute musique qui n'exprime rien ou exprime ce qui ne doit point l'être et paraît impropre au sentiment religieux. Ennemi des opinions extrêmes, nous regardons comme erronée l'idée de ceux qui prétendent que le genre de l'imitation *alla Palestrina* soit adopté comme le *nec plus ultrà* de la perfection dans cette partie de l'art. Nous réprouvons également l'idée opposée mise en pratique par beaucoup de maîtres modernes, qui ont écrit pour l'église, non-seulement de la musique *théâtrale*, mais de la musique *bouffe*. Nous apprécions à leur juste mérite des maîtres tels que Mercadante, Rossini, Weber, Mozart, Beethoven, et autres, qui, outre leurs excellentes œuvres lyrico-dramatiques, ont composé quelques pièces religieuses fort dignes de talents si élevés ; mais nous en écartons d'autres de ces mêmes auteurs qui sont complétement théâtrales. Nous voulons aussi que les pensées du genre religieux n'offrent point de réminiscences profanes correspondantes à la musique dramatique ou populaire. Nous exigeons encore que l'on éloigne du temple ces tons de cadences qu'au théâtre on entend chaque jour à la fin des périodes mélodiques. Enfin, nous demandons une musique d'un véritable caractère religieux, qui, ni par ses idées, ni par ses rhythmes, ni par sa structure, ne rappelle la musique profane.

Malgré ces restrictions et en considérant, d'ailleurs, que nous admettons à l'église tous les instruments, à l'exception de ceux de percussion, nous allons classer brièvement les différentes formes de la musique religieuse à l'égard des éléments dont elle peut se composer, en évaluant l'importance de chacun d'eux.

La première forme et la plus convenable aux temples, est la musique à voix seules. L'effet d'une grande masse de voix seules est si magnifique, si sublime, si religieux, que nulle autre forme ne lui est comparable. Aucune autre n'offre avec tant de vérité l'idée d'un peuple assemblé pour louer Dieu, l'adorer et diriger vers lui ses prières. Les voix naturelles, pures, expressives, qui exhalent des chants palpitants, sans mélange des sons artificiels que produisent les instruments, ont un prix et une importance vraiment incomparables. Nous pensons d'ailleurs que les pièces à voix seules, écrites avec les ressources de l'art moderne, et non plus seulement dans la manière des grands maîtres du XVI[e] siècle, comme le voudraient quelques-uns, sont préférables à tout ce que l'on peut écrire avec orchestre.

La seconde forme est celle des voix accompagnées par l'orgue, les quatuor d'instruments à cordes. Nul doute que, comparée à la précédente, elle n'amoindrisse la pureté de l'effet.

La troisième forme est celle des voix avec orchestre. Cette forme se prête aux effets les plus riches et les plus variés, puisqu'elle tient à sa disposition les ressources de la première et de la seconde avec celles qui lui sont propres ; mais

elle est la plus exposée aux réminiscences théâtrales, qui doivent être évitées. Nous acceptons cette forme, à la condition d'y observer, non-seulement les principes artistiques et philosophiques par nous énoncés, mais encore avec les restrictions suivantes :

1° Exclusion des *solos* d'instruments, à l'exception de quelque court prélude ou interlude ;

2° Il faut éviter certains rhythmes d'accompagnements fort usités dans la musique de théâtre ; ou, si l'on en fait usage, ils doivent avoir peu de durée et ne se montrer que comme ressource de variété.

Telle est notre opinion sur les diverses formes susceptibles d'être employées dans les œuvres de musique religieuse. En les recommandant à ceux qui s'appliqueront désormais à cette branche si intéressante de l'art, nous engageons vivement ceux-ci à s'adonner d'abord aux sévères études scolastiques du contre-point et de la fugue, indispensables pour arriver à se rendre maître dans l'art d'écrire et sans lesquelles ils pourront bien devenir mélodistes et composer des morceaux plus ou moins légers et plus ou moins beaux en leur genre, mais qui ne mériteront jamais véritablement le titre de *maîtres de chapelle*.

C'est dans le but d'aider au progrès de l'art musico-religieux que nous avons publié la *Lyra sacro-hispana* et que nous avons écrit ce Mémoire. Dieu veuille que ces travaux atteignent le but que nous nous sommes proposé, et vienne le jour auquel les résultats prouvent que nos efforts n'ont pas été inutiles !

HILARION ESLAVA, prêtre,
Maître de chapelle de la Reine d'Espagne.

VI.

SOLENNITÉ DE LA TOUSSAINT.

SAINT-ROCH. — SAINT-SULPICE. — SAINTE-CLOTILDE. — SAINT-EUSTACHE.

La célébration de la fête de la Toussaint a été l'objet d'une grande et belle manifestation musicale à l'église de Saint-Roch. Une messe en musique, avec orchestre et orgue, a été chantée sous la direction de M. Vervoitte, le maître de chapelle de cette paroisse.

Le *Kyrie* et le *Gloria* appartenaient à la première messe de Haydn, et le *Credo* et l'*Agnus* à la quatrième. Le nom d'un pareil maître en tête du programme nous dispense de tout éloge. De quelle expression pourrait-on caractériser une telle musique? Dans quel vocabulaire humain trouverait-on des termes assez nobles pour en faire la louange? Lorsqu'on a dit que c'est divin, on a laissé tomber le dernier mot de la critique et il ne reste plus qu'à parler de l'exécution, dont la part est si large dans la production de ces immortelles pages.

C'est toujours une chose périlleuse que d'avoir à diriger à la fois, pendant deux heures durant, un orchestre, un orgue et une masse de chanteurs. Si habiles que soient les exécutants et le chef, il peut se faire que telle circonstance, une distraction ou une méprise, jette le trouble dans l'ensemble. Lors donc que l'on arrive à la dernière mesure du dernier morceau sans avoir accroché ostensiblement, c'est comme un miracle dont on peut rendre grâce au Ciel. Ce miracle s'est fait à Saint-Roch. Du commencement à la fin, l'exécution a marché dans une plénitude parfaite. Toutes les voix se confondaient dans une harmonie surhumaine. Tout ce qui pouvait être un échec était une victoire. Citerons-nous le début du *Credo*, si admirablement rendu par le chœur, si chaudement soutenu par les contre-basses. Et l *Incarnatus est?* un véritable concert céleste, où la belle voix d'un ténor, M. Hayet, luttait de grâce avec les violons et les fonds de l'orgue. Et l'*Amen* de ce même *Credo!* comme il exprimait bien la foi vivante, énergique et déterminée du chrétien : c'était tout simplement sublime.

Nous devons beaucoup d'éloges au *Benedictus* de la composition de M. Vervoitte. C'est une œuvre d'école et d'inspiration. Nous ferons observer, en passant, que c'est toujours une faute de prolonger un allegro jusqu'à l'élévation. Le *Benedictus*, plus religieux que le reste, devrait se chanter pendant que le mystère s'accomplit sur l'autel. Il arrive toujours trop tard. Cela fait un contre-sens regrettable.

Un *Domine salvum* de M. Prévost, organiste du chœur, a produit le meilleur effet. Il est brillant sans être mondain.

Le ténor qui a chanté tous les soli de cette messe, et ils étaient nombreux, a vivement impressionné les fidèles. Il a droit à tous nos compliments.

M. Vervoitte a eu là une belle journée. Nous le félicitons d'avoir servi d'une façon si distinguée la cause de la musique sacrée, et nous espérons que son exemple ne sera pas perdu.

Ce même jour de la Toussaint, on a chanté à Saint-Sulpice, avec la participation du Séminaire, la messe de Dumont, arrangée en contre-point par notre collaborateur M. Georges Schmitt. On a terminé le salut du soir par le *Laudate* d'Ambroise Thomas.

Le dimanche 3 novembre, on a exécuté la même messe de Dumont, et terminé le salut par un chœur tiré de *Judas Machabeus*, oratorio de Haendel.

A Sainte-Clotilde, on a chanté la messe de Dumont en parties. L'offertoire était de la composition de M. Franck, l'organiste si distingué de cette paroisse. On y a chanté au salut un *O salutaris*, duo et chœur de Haydn.

L'église de Saint-Eustache a eu aussi sa solennité musicale, le dimanche 3 novembre. On a exécuté la messe à grand orchestre de M. Benoist, le savant professeur du Conservatoire, le maître de presque toute la jeune génération d'organistes, qui ne saurait trop conserver les bonnes traditions qu'il leur a données. En attendant que la *Revue de Musique sacrée* consacre à cette œuvre remarquable un article spécial, nous voulons constater le succès qu'elle a obtenu. Le *Gloria* exalte avec un grand éclat la gloire de Dieu. L'instrumentation a de la sonorité, du coloris et de la grâce, tour à tour, sans pécher par un excès de moyens. — Toute la fin de la messe, depuis le *Sanctus*, est écrite dans un sentiment des plus onctueux.

Nous admirions ces mélodies chastes, pénétrantes, qu'accompagne une harmonie sans faste, sans heurts, sans aucun de ces contre-sens qui dénaturent si souvent une œuvre religieuse. M. Benoist, dont la réputation n'avait pas besoin de ce nouveau succès, peut se féliciter d'avoir soumis une composition de cette valeur au jugement de ses contemporains. La musique religieuse, et nous entendons par là le grand style de la bonne école, est fort négligée de notre temps. C'est donc une fortune quand un grand maître comme lui cherche et réussit avec tant de talent à la relever aux yeux des infidèles.

L'exécution, excellente sous tous les rapports, était dirigée par M. Huland, maître de chapelle de Saint-Eustache.

Louis ROGER.

AUDITION

du grand orgue de la cathédrale d'Arras, dans l'établissement de MM. Merklin, Schutze et Cie.

Le lundi 28 octobre, une réunion des plus intéressantes avait lieu dans les ateliers de MM. Merklin, Schutze et Cie, facteurs d'orgues. Bon nombres d'organistes et d'amateurs de musique religieuse s'y étaient donné rendez-vous pour entendre le grand orgue reconstruit d'après les ordres du gouvernement pour la cathédrale d'Arras.

La réception d'un grand orgue est toujours une fête pour MM les organistes. Ils ont rarement l'occasion d'entendre des morceaux d'une certaine étendue exécutés par leurs collègues sur ce bel instrument, l'office divin n'admettant pas que les morceaux d'orgue arrêtent la marche du saint sacrifice, et presque tous les organistes étant occupés aux mêmes heures. De là l'empressement des artistes à se rendre en foule à ces intéressantes séances.

On remarquait parmi les assistants : MM. Benoist, Lefébure-Wély, Saint-Saens, Wast, Grillé, Wachs, Lemonnier, Adrien de La Fage, Lentz, etc. Les noms de MM. Batiste, Renaud de Vilbac, Hocmel, Chauvet et Guilmant, organiste à Boulogne-sur-Mer, brillaient sur le programme; ce sont ces messieurs qui devaient tenir le clavier.

La séance ouvrit, à deux heures et demie, par une grande et belle composition de M. Lemmens, le savant professeur d'orgue du conservatoire de Bruxelles, exécutée par M. Guilmant Le choix de ce morceau ne nous a point paru heureux, car il y avait quelques mois à peine que M. Lemmens lui-même l'avait exécuté lors de l'inauguration de l'orgue deSaint-Philippe-du-Roule. Nous avions encore dans la mémoire la belle exécution de ce maître, et une certaine hésitation dans le jeu de M. Guilmant, jointe à une autre registration, nous faisaient penser que les applaudissements de l'assemblée s'adressaient plutôt à l'œuvre du compositeur qu'à son interprète.

Dans le second morceau, composé et exécuté par M. Guilmant, nous avons remarqué de fort belles choses et, à part la phrase un peu banale du commencement, nous n'avons que des éloges à lui adresser pour la belle exécution de ce morceau intitulé: *Méditation*. Il renferme des pensées fort originales et pleines d'intérêt : les effets d'orgue ont été très-variés et appliqués avec beaucoup de tact et de discernement.

M. Batiste, organiste à Saint-Eustache et professeur au Conservatoire impérial de musique, a fait valoir, dans une improvisation élégante, toutes les richesses de l'instrument. Il nous a montré ce talent et ce fini d'exécution qui lui ont valu depuis bien des années la belle réputation attachée à son nom. Les compositions pour orgue de M. Batiste sont empreintes d'un charme particulier par leur forme élégante, par leur allure mélodique et surtout par une grande pureté d'harmonie. Une certaine couleur dramatique, que des critiques sévères reprochent du bout des lèvres à M. Batiste, c'est là le seul reproche qu'on lui fasse de temps à autre.

M. Renaud de Vilbac, organiste de Saint-Eugène, a exécuté deux morceaux divisés en trois parties: 1° *Prélude, Elévation* et *Allegro*, 2° *Pastorale, Prière* et *Sortie*. Pianiste de première force, M. de Vilbac se laisse trop souvent entraîner à une sorte d'exécution qui convient peu à l'orgue. L'exagération occasionnée par une trop grande recherche d'originalité, ou l'imitation préméditée d'un modèle, ce sont là deux écueils contre lesquels M. de Vilbac devrait se tenir en garde. Le naturel dans les arts est une qualité comprise de tout le monde et cette vérité est surtout applicable à la musique. Le trop grand coloris nuit à la pureté du dessin et empêche de comprendre la pensée de l'artiste.

M. Lefébure-Wély n'est certes pas un modèle à dédaigner; mais cet artiste, par cela même qu'il a une grande individualité, qu'il est lui dans son style, et rien que lui, fera toujours le désespoir de ceux qui tenteront de l'imiter. L'originalité et l'imprévu de ses improvisations ont le caractère charmant que tout autre que lui ne saurait rendre. Il faut en prendre son parti et savoir gré à M. Lefébure d'avoir su conserver sa belle individualité.

M. Hocmel a fait entendre un *Offertoire* en *fa*, de sa composition, qui nous a paru un morceau bien écrit. Nous ne savons que penser du morceau intitulé : *Judex crederis*. Cette composition, croyons-nous, justifie peu son titre.

M. Chauvet nous a joué un *morceau d'orgue* très-largement conçu et parfaitement exécuté. Peut-être pourrions-nous lui faire observer que certaine marche de pédales était un peu dure et que son allure nuisait singulièrement à la partie mélodique de son morceau. Le second morceau intitulé: *Prélude*, est une inspiration fort belle, un peu vague peut-être dans la forme.

La séance s'est terminée par un concert pour orgue de Haendel, exécuté avec beaucoup de soin par M. Guilmant.

Nous avons déjà dit ailleurs que ces sortes de séances n'ont pas du tout nos sympathies. Lorsque le public entend une succession d'artistes, il tombe malgré lui dans les comparaisons et il en résulte que la vraie et solide érudition musicale a beaucoup à en souffrir. Il y a dans ce bel art ce qu'on nous permettra d'appeler les *ficelles du métier*. Le talent consciencieux se refuse d'y recourir, mais c'est presque toujours en laissant l'avantage aux artistes moins scrupuleux qui cherchent, dans l'exagération des effets de registres, des succès faciles.

D'un autre côté, peut-on bien juger un organiste dans une séance où il n'est pas entendu deux morceaux qui puissent s'appliquer à l'office divin? On nous objectera qu'on est là pour faire valoir les ressources de l'instrument. Fort bien, mais l'orgue est-il un instrument de concert? Nous désirerions que l'on nous fît entendre quelques morceaux écrits au moins dans le style sévère et religieux qui convient à l'instrument. L'audition d'un orgue ne doit pas servir de prétexte à cette musique sans destination qui ne sert qu'à faire valoir les doigts de l'organiste aux dépens de sa capacité réelle.

Nous avons remarqué dans cet orgue un beau jeu de clarinette, des flûtes et des gambes bien timbrées et un grand chœur des plus corsés. Quant à l'harmonie de l'orgue, elle est difficile à juger dans un local aussi restreint où les ondes sonores peuvent à peine se donner carrière. C'est à cela qu'il faut attribuer le peu de puissance que l'on remarquait dans la bombarde de 16 pieds. Dans la belle cathédrale d'Arras, ceci n'aura pas lieu. Certaine dureté de son ne pourra se produire; les jeux de détail auront bien plus de suavité, les jeux de fonds cette rondeur qui est leur principale qualité et le grand chœur cet éclat sonore et majestueux qui convient à un grand édifice religieux.

L'orgue de la cathédrale d'Arras se compose de cinquante-deux jeux répartis sur quatre claviers à mains de cinquante-quatre notes chacun et sur un clavier de pédales séparées de vingt-sept notes. Il a seize pédales de combinaison.

GEORGES SCHMITT,
Organiste de Saint-Sulpice.

VII.

FESTIVAL DES ORPHÉONS

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE.

L'orphéon n'est pas encore en France ce qu'il est en Allemagne : on peut dire toutefois qu'il commence à devenir déjà une incontestable réalité. Une pensée féconde se trouve dans ce limbe lumineux, comme l'éclair se trouve dans le nuage. La conception fut déjà un grand point; on la doit à Wilhem, — la réalisation est sans doute bien plus difficile, puisque des divisions, des discussions ont eu lieu! De l'enfantement d'une telle œuvre au couronnement de l'édifice, il y a tout un abîme de labeurs à accomplir; c'est là ce qu'il ne faut pas laisser ignorer à ceux qui s'y sont dévoués jusqu'à ce jour : ils doivent se persuader avant tout, que bien qu'ils soient les artisans d'un grand travail, ils appartiennent à l'humanité; qu'à ce titre, ils ont des ambitions, des faiblesses, des emportements, des jalousies; que l'idée de la spéculation s'est fourrée souvent à côté des plus généreuses inspirations. L'essentiel est qu'on ne se laisse pas trop dominer par la première. Après tout, les individualités passeront, s'évanouiront; ce sont des hommes! mais ce qui ne doit point passer, c'est la pensée créatrice; ce qui vivra, en effet, c'est ce grand corps qui plus tard sera l'Orphéon français! Mais pour se réaliser comme œuvre sérieuse et durable, il a besoin de temps; il a besoin de tous les concours réunis, d'un dévouement inaltérable de la part des artistes les plus sérieux.

Sans être un leurre dans la dure acception de ce mot, le Festival d'octobre 1861 a été peut-être une déception. Les orphéonistes atteignaient tout au plus le quart du chiffre promis. La masse était toutefois encore imposante, et tout eût été exempt de graves reproches si les répétitions eussent mieux discipliné les exécutants, et si les groupes de voix avaient été mieux choisis. Les *basses* étaient par trop en minorité eu égard aux autres parties; les ténors dominaient trop victorieusement sur leurs partenaires impuissants. L'insuffisance de la direction imprimée aux répétitions était tellement manifeste, que les deux petits chœurs redemandés ont été dits la seconde fois avec une sûreté infiniment plus remarquable. Si maintenant cet ensemble de 3,000 chanteurs n'a pas produit plus d'effet, si les hésitations, les tiraillements se sont révélés trop fréquemment, la faute n'en est pas toujours aux orphéonistes, mais bien au local, qui, sous le rapport de l'acoustique, est

bien le plus ingrat que l'on puisse trouver à Paris. Mieux valait cent fois réduire à sept ou huit cents le nombre des voix, les choisir par leurs qualités de timbre, l'ampleur de leur sonorité, et placer le tout dans le vaisseau de Notre-Dame de Paris, ou de Sainte-Geneviève, transformé ainsi pour une fois en salle de concert, où le public aurait été convié à n'entendre d'ailleurs que des chants empruntés à des textes religieux. Les deux morceaux les mieux interprétés en cette circonstance sont le chœur des soldats de *Faust*, et les *Enfants de Paris;* il est regrettable que l'on n'ait pu dire le *Temple éternel* de Berlioz, qui avait été écrit tout particulièrement pour les masses, et dont tout rhythme compliqué, tout effet de sonorité rapide ou éclatante avaient été exclus en prévision des inconvénients du local. Mais pour que son exécution eût été possible, il fallait la direction de l'auteur, et M. Delaporte, qui tenait avant tout à se produire sur une estrade élevée, ne pouvait céder cette place à qui que ce soit au monde : il l'eût fait pourtant, il faut le penser, s'il avait pu se persuader que l'orphéon n'est l'œuvre, ni le fait, ni la chose d'une individualité, mais celle d'un grand nombre d'artistes tant de Paris que de la province, et que la question du moi s'efface devant le prestige du nom, devant l'autorité suprême de l'auteur et du chef d'orchestre.

SAIN-D'AROD.

BULLETIN LITURGIQUE

I.

DU CULTE DE SAINT LAURENT, A ROME.

Saint Laurent, lévite et martyr, archidiacre de la sainte Eglise Romaine, sous le pontificat de saint Sixte II, était, suivant une tradition généralement admise, né à Rome, où il souffrit le martyre, le 10 août 261, pour n'avoir pas voulu livrer au préfet de Rome le trésor et les biens de l'Eglise, dont il était chargé de distribuer aux pauvres les revenus. Comme on le voit, ce n'est pas d'aujourd'hui ni d'hier que l'Eglise possède des biens temporels. De tout temps ces biens ont excité la convoitise des princes. De tout temps aussi, les peuples reconnaissants ont voué un culte à ceux qui ont versé leur sang, enduré la mort et les tortures pour défendre cette propriété ecclésiastique, patrimoine commun des pauvres et des petits.

Ce n'est donc pas sans raison que les Romains ont une particulière vénération pour saint Laurent. Rome ne possède pas moins de huit églises dédiées à ce saint, en y comprenant Saint-Laurent-hors-les-Murs, l'une des cinq basiliques patriarcales et l'une des sept églises de Rome que l'on visite pour gagner l'indulgence plénière. Dans Rome même, on compte sept églises dédiées à saint Laurent (1).

1. *Saint-Laurent-in-Borgo*, dit aussi *Saint-Lorenzolo*, ou *in Piscibus* ou encore *in Piscinula*, église fort ancienne, située sur la place Rusticucci, qui continue celle du Vatican.

2. *Saint-Laurent-in-Fonte* ou *in Carcere*, à la Via Urbana. Urbain VIII la donna, en 1624, à la congrégation des *Cortegiani*, instituée sous son pontificat et qui se composait des gentilshommes et personnes séculières, tant romains qu'étrangers, qui avaient servi, pendant quatorze ans au moins, à la cour des Papes, des cardinaux, des patriarches, des ambassadeurs, etc. L'appellation *in Fonte* ou *in Carcere* vient de ce que cette église a été bâtie primitivement sur l'emplacement même de la maison d'un chevalier romain du nom d'Hippolyte, où saint Laurent, renfermé dans un souterrain, fit sourdre une fontaine d'eau qu'on y voit encore et qui lui servit à baptiser Hippolyte, converti par le spectacle de son courage et de sa piété, et Lucille, à qui il avait rendu la vue.

3. *Saint-Laurent-à-Macel-de' Corvi*, petite église paroissiale ainsi appelée du voisinage de la place *Macel de' Corvi*, près la montée de *Marforio*.

4. *Saint-Laurent-in-Lucina* ou *ad Craticulam*, ainsi appelé de Lucina, qui la fonda et la dota, et du gril de saint Laurent, dont on y conserve une partie. Outre cette relique insigne du saint titulaire, cette église possède les corps des saints martyrs Quintus, Pontianus, Eusebius, Vincentius, Peregrinus, et de sainte Felicula, vierge et martyre, découverts sous le pontificat de Pascal II, et que ce Pape y fit déposer, sous le maître autel, en 1112.

(1) Voy. sur les églises dédiées à saint Laurent et les reliques qu'elles possèdent, l'*Année liturgique à Rome*, par M. l'abbé X Barbier de Montault.

5. *Saint-Laurent-in-Miranda*. Cette église, située sur le Forum, serait ainsi nommée, dit-on, à cause des *admirables* restes d'architecture et de sculpture du temple d'Antonin et de Faustine, dans la *cella* duquel elle est bâtie. Le pape Martin V, par une bulle du 8 mars 1429, la donna à la confrérie des droguistes et des pharmaciens de Rome, qui fondèrent à côté un hôpital. En 1849, le soi-disant gouvernement républicain, sous prétexte de mettre mieux en lumière les restes du temple antique, avait décrété la démolition de cette église. Heureusement la prise de Rome par les Français empêcha l'exécution de ce barbare dessein.

6. *Saint-Laurent-in-Pane-Perna* s'élève sur le Viminal, entre l'Esquilin et le Quirinal, où se trouvait le palais de Dèce et de Valérien, et sur le lieu même où saint Laurent fut brûlé à petit feu par ordre de ce dernier. L'érection de cette église remonte à Constantin le Grand, et c'est le pape saint Sylvestre qui la dédia à saint Laurent. Les explications données de l'appellation *Panisperna Palisperna* ou *Pane-Perna*, sont trop incertaines pour que nous les rapportions. Elle s'est appelée aussi *ad-Formosam* ou *in-Formosa*, parce qu'elle aurait été restaurée, à la fin du IXe siècle, par le pape Formose. C'est dans cette église que, de temps immémorial, se fait la station du jeudi après le premier dimanche de carême.

7. *Saint-Laurent-in-Damaso*. C'est le pape Damase qui, vers l'année 370, éleva cette église en l'honneur de saint Laurent. On pense qu'il se servit, pour la construire, des débris du fameux théâtre de Pompée, qui se trouvait près de là et qui avait été détruit par un incendie, l'an 250 de notre ère. Il y établit un collége de prêtres pour la desservir, la déclara paroisse et titre cardinalice et y fixa la station du mercredi après le quatrième dimanche de carême. Cette église a le titre de basilique.

Saint-Laurent-hors-les-Murs.— Après le martyre de saint Laurent, saint Hippolyte, aidé du prêtre saint Justin, transporta secrètement son corps des thermes d'Olympias dans le *Campus Veranus*, et le cacha dans une grotte appelée plus tard la grotte Tiburtine. C'est là que Constantin éleva en son honneur une magnifique église, consacrée, en 330, par le pape saint Sylvestre, et où furent déposées plus tard les reliques de saint Etienne, premier martyr, apportées de Constantinople à Rome, en 557, sous le pontificat de Pélage II. La dévotion particulière avec laquelle les Romains honorent saint Laurent dans sa basilique hors les murs, doit son origine à la vision qu'eut, au VIe siècle, un saint moine chargé de la garde de cette église, et qu'on trouve racontée par Piazza (*Menologio Romano*) et par le P. Severano (*Sette Chiese*). Chaque mercredi, on y fait célébrer, à l'autel de Saint-Laurent, des grand'messes de mort, dans la pieuse croyance que chacun de ces saints sacrifices opère la délivrance d'une âme du purgatoire. Tous les mercredis au matin, une dévote confrérie se rend à cette basilique pour y vénérer le martyr, et y faire célébrer, avec ses aumônes, des grand'messes pour les âmes du purgatoire.

Dans toutes ces églises, et particulièrement dans la basilique, la fête de l'invincible martyr n'a pas été célébrée avec moins de pompe que les années précédentes. Malgré la chaleur et la poussière, nous avons rencontré, sur la voie Tiburtine, des groupes nombreux de fidèles qui se rendaient au tombeau du vaillant diacre de saint Sixte. A *Saint-Laurent-in-Damaso*, on voyait exposée, cette année, la tête du saint, qui, du Quirinal, où on la garde, avait été apportée dans cette église, avant les premières vêpres, par Mgr le sacriste. (*Correspondance de Rome.*)

II.

DES FANFARES A L'ÉGLISE.

Plusieurs fois déjà nous avons cité les décrets de Rome qui règlent l'usage de la musique à l'église et nous l'avons fait d'autant plus volontiers qu'en matière liturgique nous reconnaissons à la cour romaine la plénitude de l'autorité et que nous admettons, comme règle sûre et invariable, ses décisions sur tous les points controversés. Nous continuerons de temps à autre ces citations, parce que nous leur croyons une réelle utilité et une certaine opportunité pratique.

La dernière livraison des *Analecta juris pontificii*, recueil ecclésiastique du plus haut intérêt, nous fournit deux décrets sur les fanfares. Ces fanfares ou musiques militaires sont assez fréquentes : elles sont même obligées à certains jours, comme fêtes nationales, *Te Deum* politiques, etc. Quand un préfet, la cour impériale, ou toutes autres autorités constituées font leur entrée officielle à

l'église, la coutume semble prescrire que les tambours battent aux champs pour indiquer la marche et que des morceaux de musique militaire soient exécutés pour égayer et rehausser la solennité.

Sans doute, l'orgue serait plus religieux et d'un effet non moins imposant, cependant Rome ne l'exige pas, et elle pousse même la tolérance jusqu'à permettre l'usage des fanfares tant à l'entrée à l'église qu'à l'élévation (1), pourvu toutefois que les musiciens se tiennent en dehors de l'église.

Voici maintenant textuellement la citation empruntée à la revue romaine, col. 829, 830 :

On demande si le magistrat peut se faire accompagner par un corps de musique, de manière à faire entrer ses musiciens dans l'église pour qu'ils jouent au moment de l'élévation.

La sacrée congrégation des Rites décide que les musiciens peuvent accompagner le magistrat jusqu'à la porte de l'église. Pour ce qui est de jouer à l'élévation, cela est permis pourvu que les musiciens se tiennent hors de la porte.

8. *An magistratu* (2) *accedente ad cathedralem, aliasque ecclesias civitatis cum comitatu, et clava* (3), *licitus sit sonitus tubarum* (4) *intra easdem ecclesias ?*

9. *An eidem magistratui in cathedrali, aliisque ecclesiis sæcularibus et regularibus interessente missæ privatæ, licitus sit sonitus tubarum in actu elevationis sanctisimæ Eucharistiæ intus ipsas ecclesias ?*

Ad 8 *et* 9. *Affirmative, sedextra januam* (5). *S. R. C. in una Velitrarum; Gardellini*, n° 3913 (6).

X. Barbier de Montault, chanoine.

III.

SAINTES RELIQUES.

Un de nos amis, M. le docteur Fourny, de Nancy, a eu la bonne pensée de nous communiquer le n° de la *Gazette du Midi*, où sont consignées d'excellentes notes hagiographiques relativement aux reliques de N. S. Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur mettant sous les yeux l'article de M. Cauvière, que nous compléterons par quelques observations.

Entre tous les usages qui sont pratiqués dans le monde chrétien pendant la Semaine Sainte, l'un des moins connus dit la *Patrie*, est celui que nous trouvons à Corongos, ville du Pérou.

Le jour du vendredi saint, on y promène dans les principales rues, la statue de Judas. Les habitants des différents quartiers, placés sur deux rangs, font pleuvoir sur l'effigie maudite une grêle de pierres.

(1) Le *Cérémonial des évêques* (liv. II, ch. 8) permet en effet à l'orgue de se faire entendre à l'élévation : « Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. »

(2) Le mot *magistratus* signifie ici tout dignitaire civil ou militaire, le premier d'une ville ou d'une province.

(3) *Clava*, masse, insigne de la dignité de celui qui est précédé par le *massier*, ou *clavigère* : « Præeunte clavigero, seu mazziero, cum clava argentea » (*Cerem. Episcop.* lib I, cap. II.)

(4) Trompettes, pour désigner ainsi tous les instruments de cuivre dont se composent exclusivement les fanfares romaines. Toutefois, lorsque le sénateur de Rome se rend à une église, pour y faire, au nom du peuple, l'offrande habituelle d'un calice et de plusieurs torches de cire (Voy. mon *Année liturgique à Rome, passim*), c'est uniquement de trompettes que se servent les musiciens vêtus de jaune et de rouge *del Campidoglio*. Ces musiciens, suivant le décret précité, ne jouent qu'à l'entrée du sénateur et à l'élévation de la messe basse : ils se tiennent constamment debout à la porte de l'église.

(5) Les fanfares ne sont pas interdites aux grand'messes, car je les ai entendues dans la basilique Vaticane aux jours de Noël, Pâques et Saint-Pierre, aux messes chantées par le Pape. Les musiciens sont placés pour cela dans la *loggia* qui surmonte le portique de Saint-Pierre.

(6) Rome ne nous donne pas la raison de ce décret. Cependant, s'il nous était permis d'exprimer notre opinion personnelle, nous y voyons que la sacrée Congrégation, sans exclure positivement les fanfares des cérémonies du culte, ne les y admet que par conséquence et par tolérance avec ses principes, elle permet l'harmonie *douce* et *grave* d'instruments qui n'ont pas son approbation, puisqu'elle ne reconnaît que l'orgue (*Cerém. des évêques*, liv I, ch. 23, *nec alia instrumenta musicalia præter ipsum organum addantur*), tout en éloignant les musiciens du chœur et même de la nef et les faisant tenir à la porte de l'église, leur rôle n'étant, dans les cérémonies, que purement accessoire et de *fantaisie*, ou plutôt de rérogation.

Si Judas, après un certain temps écoulé, conserve encore sa tête sur les épaules, c'est un présage de mauvais augure : disette de récolte, mort de bétail et autres calamités ; mais si le contraire arrive, ce qui est assez ordinaire, le présage que l'on en tire est favorable. C'est bien mieux encore si l'on parvient à briser la main qui tient la bourse où le traître a mis le prix du sang : c'est signe que l'année sera heureuse et abondante en toute espèce de productions. Après la décapitation de Judas, il s'élève une véritable rixe entre les divers assaillants, pour savoir à qui reviendra la dépouille. Il n'est pas rare qu'il y ait, dans cet étrange combat, un grand nombre de blessés.

Les vainqueurs emportent enfin la tête en triomphe et vont la jeter dans la mer.

Dans le nombre des coutumes qui se rattachent à la célébration des jours saints, on peut citer celle des campagnes où dans l'après-midi du vendredi, on s'occupe spécialement de la greffe de certains arbres et du semis de certains légumes. On n'oublie pas les semis de giroflée.

Celle qu'on sème le vendredi saint doit produire des fleurs doubles (1).

Quelque chose de plus sérieux, c'est la vénération pour les reliques rappelant les douloureux mystères de la grande semaine où s'accomplit la rédemption du genre humain. Dans un travail publié l'an dernier par la *Gazette du Midi*, il a été fait mention de la plupart de ces reliques. Aux détails déjà donnés par nous, il n'est pas inutile d'ajouter ceux que voici :

Dans nos contrées méridionales, la ville la mieux partagée en fait de reliques de la Passion est Carpentras, qui possède un des clous qui servirent à crucifier Notre-Seigneur (2). On sait que l'empereur Constantin portait à son casque un de ces clous, dont il finit par faire un mors de bride pour son cheval d'apparat. Il fut connu dès lors sous le nom de *saint mors*. L'authenticité de la relique conservée à Carpentras a été reconnue par plusieurs bulles de souverains pontifes.

De tous les saints clous actuellement vénérés en Europe, aucun n'a la forme d'un mors, comme celui de Carpentras. L'empereur Constantin aurait donné cette précieuse relique à l'un des ancêtres de saint Siffrein, qui fut évêque de Carpentras au sixième siècle.

Il est positif que ce saint clou ou *saint mors* était à Carpentras au XIIIe siècle : une charte des archives de l'évêché, en date de 1226, est cachetée par un sceau représentant d'un côté un évêque en costume, et de l'autre le *saint mors*. Du reste, il n'y a rien de certain sur l'époque où cette relique fut apportée à Carpentras.

On donne tous les ans à Carpentras, les 26 et 27 novembre, en chape rouge, la bénédiction de ce *saint mors* du haut du balcon de l'église cathédrale de Saint-Siffrein.

Les armes de la ville de Carpentras figurent le *saint clou* en forme de mors avec la légende : *Unitas fortitudo, discussio fragilitas.*

Une bulle de Léon X, en date du 11 novembre 1517, autorise les syndics de la ville, auxquels est accordé le titre de consuls, à faire porter à leurs suivants des robes aux armes de la ville avec la représentation du *saint clou*.

Nous devons communication de ces détails à l'obligeance d'un érudit marseillais, M. Auphant, natif du Comtat, et qui les a lui-même extraits du *Recueil des titres, droits et priviléges de la ville de Carpentras, ancienne capitale du Comtat Venaissin*, pages 10 et 20.

Dans le Var, le village de Tourves célèbre une fête connue sous le nom de *Pardon de la sainte Epine* (3). Elle a eu lieu avec une solennité toute particulière dans le courant de 1857, à la suite d'une mission donnée dans le pays par les RR. PP. capucins Cyprien et Ange, dont les prédications ont renouvelé la face du pays.

Dans le récit que saint Jérôme a laissé du voyage de sainte Paule en Palestine, vers la fin du IVe siècle, il est fait mention de monuments, objets et localités particulièrement honorés par les chrétiens. Dans une autre relation de voyage, celui de saint Antonin, martyr, figure une longue

(1) Ce dicton n'est pas propre au Midi : je l'ai rencontré en Poitou.

(2) Voy. sur les clous de la Passion l'article : *Bulle de la couronne de fer* (*Analecta juris pontificii*, t. 1, col. 320 et suiv.) l'*Année liturgique à Rome*, par l'abbé X. Barbier de Montault, p. 177, et *la cathédrale d'Anagni*, par le même, p. 84. On vend à Rome, dans le couvent de Sainte-Croix de Jérusalem des *fac-simile* en fer d'un de ces clous.

(3) Voy. sur les *saintes épines*, l'*Année liturgique à Rome*, opuscule plein des plus curieux et exacts renseignements sur les reliques de la Passion. — Il existe à Arras un charmant reliquaire du XIIIe siècle, que sa destination a fait nommer *reliquaire de la sainte épine*. Il a été gravé et décrit dans les *Annales archéologiques* de M. Didron, t. IX, p. 269.

énumération de reliques vénérées par les fidèles. A Néocésarée, le siége où la sainte Vierge était assise lorsque l'ange Gabriel vint la visiter à Cana (1), le lit sur lequel était assis Jésus au moment où il convertit l'eau en vin ; à Nazareth, une poutre sur laquelle Jésus enfant s'asseyait avec ses camarades. La tradition porte que cette poutre remuait facilement sous l'impulsion d'un chrétien et restait immobile quand un juif voulait la soulever. A Jérusalem, l'arbre sur lequel monta Zachée pour voir Jésus ; le figuier où se pendit Judas.

La plupart des reliques conservées en Europe et se rattachant aux mystères de la Passion, proviennent des croisades. Quand Saladin enleva Jérusalem aux chrétiens, en 1187, on réunit dans quatre grands coffres d'ivoire toutes les reliques qui se trouvaient dans la ville sainte. Le prince d'Antioche devait donner 52,000 besans pour avoir le droit de les emporter. Ce prince ne put payer au temps fixé, mais Richard Cœur de Lion, qui était alors en Syrie, acquitta cette dette et les reliques arrivèrent en Europe où elles furent partagées entre diverses églises et monastères.

Constantinople ayant été prise d'assaut par les Latins, en 1204, on enleva aux Grecs de cette ville nombre de reliques précieuses, notamment un fragment de la vraie Croix, les os de saint Jean-Baptiste et un bras de saint Jacques (2), qui furent transportés au monastère de Paris près de Bâle.

En 1453, Constantinople ayant définitivement échappé aux chrétiens pour passer sous la domination mahométane, le conquérant Mahomet II recueillit avec soin toutes les reliques encore vénérées dans la ville et les vendit fort cher aux princes chrétiens qui lui adressèrent des demandes ; il en resta toutefois à Constantinople de fort importantes, car plus tard un frère du sultan Bajazet II, s'étant réfugié auprès du pape Innocent VIII, le sultan négocia pour se faire livrer ce frère rebelle et offrit au Pape le fer de la lance qui avait ouvert le côté de Notre-Seigneur (3) ; mais il ne voulut pas céder la tunique sans couture qui avait revêtu l'humanité divine de Jésus-Christ. Du reste, on compte six autres reliques de la même nature, deux à Rome dans les églises de Saint-Jean-de-Latran et de Martinelle (4) et les autres à Moscou, à Rome, à Trèves et à Argenteuil. Ces deux dernières paraissent les plus authentiques. La possession de la sainte lance, découverte miraculeusement lors du siége d'Antioche en 1098, a été attribuée à la Sainte-Chapelle de Paris (5), à Nuremberg, à l'abbaye de Mondieu en Champagne, à l'abbaye de Tenaille en Saintonge, à la Selve près Bordeaux, à Moscou, etc.

IV.

RELIQUES DE S. PIERRE ET DE S. JACQUES MAJEUR.

M. Dauvergne, membre non résidant, a adressé au *Comité des Travaux historiques*, institué près le ministère de l'instruction publique, une notice, accompagnée d'un dessin à l'aquarelle, sur une clef en fer forgé, dite de saint Pierre, que l'on a conservée dans l'église de Saint-Pé-de-Bigorres (Hautes Pyrénées). Cette clef était autrefois très-vénérée en Béarn et en Bigorre, attendu que, suivant la tradition, elle aurait été forgée avec l'un des anneaux de la chaîne qui clouait saint Pierre aux murs de sa prison.

(1) Une des œuvres de Cana a passé, depuis la révolution, de la cathédrale d'Angers, où elle était conservée, dans le musée de la même ville. Nous espérons que tôt ou tard cette précieuse relique sera restituée au monument et au trésor dont la curiosité purement archéologique n'aurait jamais dû la tirer.

(2) Le chef de saint Jacques Majeur est conservé à Arras, et on montre à Bruxerolles, près Poitiers, l'empreinte de son pied, connu sous le nom de *Pas de saint Jacques* et objet, au moyen âge ainsi que de nos jours, de la vénération publique et but de *voyages* nombreux.

(3) Voy. l'*Année liturgique à Rome*, p. 157.

(4) Il est tout aussi faux que saint Jean-de-Latran possède la *tunique de N. S.*, qu'il est inexact de dire qu'il existe à Rome une église du nom de *Martinelle*.

(5) Outre la couronne d'épine et des parties considérables de la vraie Croix, la Sainte-Chapelle possédait les langes de Jésus enfant, le linge dont le Sauveur se servit pour essuyer les pieds de ses apôtres, la nappe de la Cène, la chaîne et le lien de fer dont Jésus fut attaché à la colonne, la robe de pourpre, le roseau, l'éponge, la lance, du sang versé par Jésus, de la pierre du sépulcre, du saint suaire. Voici ce qu'écrivait, au XIIIe siècle, Guillaume Durand évêque de Mende, au sujet de ses reliques, dans son *Rational des divins offices* (liv. VI, ch. 80, no 16)

« Tabulam in quà Pilatus scripsit JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM, quam vidimus Parisiis in capella illustris regis Francorum, una cum spinea corona et ferro et hasta lanceæ, et cum purpura quà Christum induerunt, et cum sindone quà corpus fuit inoiustum, et spongia, et ligno crucis, et uno ex clavis et aliis reliquiis multis. » (*Annales archéologiques*, t. XXI, p. 44.)

M. Deloye, correspondant, adresse une note explicative sur l'inscription métrique du tombeau de saint Eutrope, évêque d'Orange, mort vers la fin du Ve siècle, ainsi qu'un estampage de ce monument.

M. d'Héricourt a publié dans le *Bulletin de la Commission des Antiquités départementales du Pas-de-Calais*, t. 1, l'histoire du chef de saint Jacques-le-Majeur (1), relique insigne conservée dans l'église cathédrale d'Arras, avec l'explication d'une peinture murale sur le même sujet.

(*Revue des Sociétés savantes.*)

La relique de saint Jacques Majeur, conservée dans la cathédrale d'Arras, consiste dans :

L'os frontal, moins les arcades sourcillières ;
Les deux pariétaux ;
L'os occipital ;
La majeure partie des os temporaux ;
La majeure partie de l'os sphénoïde.

Cette relique avait été détachée du corps sous Charles le Chauve, et donnée par un roi de France à l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras.

L'abbé Van Drival en a fait l'histoire (2).

V.

CHRONIQUE.

Un de nos correspondants veut bien nous transmettre sur l'*état de la liturgie aux Etats-Unis*, les affligeants détails qui suivent :

« J'ai bien des choses à vous dire ; entre toutes, je choisis le chant. Vous gémirez quand vous saurez à quelles extravagances il est soumis ici. Jusqu'ici, je n'ai point vu de *chœur*, et cependant j'ai vu beaucoup de cathédrales, d'églises, de chapelles. Où sont donc les chantres ? me direz-vous. Ils sont à l'orgue, puisque partout se trouve un orgue ; là, se trouvent pêle-mêle femmes et hommes, cachés derrière des rideaux de gaze verte ; ils *braillent*, crient, hurlent, sans que jamais il soit possible de rien entendre ni comprendre. En forme d'*Asperges*, on vous chante, en parties et avec accompagnement d'orgue toujours, je ne sais quelle ritournelle, valse ou contredanse, qui ressemble à tout ce que l'on veut dans le sens de celui du père Lambillotte. Pendant ce temps-là, le prêtre fait un tour dans l'église, et, bientôt de retour, il passe à la sacristie et revient à l'autel. Le *Kyrie* est entonné, le *Gloria* suit : impossible de vous dire dans quel style ; c'est à étourdir, à dégoûter. On ne chante ni *Graduel*, ni *Alleluia*. Le chœur répond tout haut le *Deo gratias* de l'épître, et l'on passe à l'Evangile, après lequel, toujours sur le même ton, se chante *Laus tibi Christe*. Pour le sermon on entonne une prétendue invocation au Saint-Esprit, en latin, quelquefois en anglais, en allemand ou en français. Le *Credo* ressemble au *Gloria*. Souvent le prêtre, pendant le *Credo*, poursuit la messe jusqu'à la Préface ; ordinairement, on chante à l'Offertoire un *morceau*, tel que *Quid retribuam*, *Memorare*, *Salve*, du P. Lambillotte. L'orgue accompagne toujours le prêtre à la *Préface* et au *Pater*. La Préface est chantée en dépit de tout sens commun ; chacun l'arrange à sa guise ; les plus savants brodent sur le thême connu et ajoutent force triolets. Le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* s'exécutent à l'unisson ; point de Communion. En vérité, c'est pitié et plus que pitié, mais partout où vous trouverez les Irlandais ou les Américains, c'est de même. L'harmonie va de pair, et l'exécution est pire cent fois ; et souvent deux, trois ou quatre chantres sont les auteurs de ces belles et ravissantes messes, qui ont ici tant de succès. Cependant les Allemands réussissent bien mieux ; il y a plus de monde, de meilleures voix ; l'exécution est bonne. Quelquefois cependant, on crie fort haut. Quoi qu'il en soit, les Français, là où ils sont établis, conservent encore les usages du pays plus que les autres. Le plain-chant est encore leur chant favori. On suit je ne sais quels chants, mais on chante sans faire attention à la valeur de ce que l'on chante. On chante l'*Asperges*, les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, mais Dumont et toujours

(1) Voy. p. 26. *Programme des fêtes qui seront célébrées à l'occasion de la Béatification de B. J. Labre*. Arras, 1860, in-8°. Voy. aussi le *Monde*, 1860, no. 77

(2) Voy. sur le chef de saint Jacques, *Revue des sociétés savantes*, t. III, p. 274, 415. *Annales archéologiques*, 1860, p. 17 et sur son partage entre les églises d'Aire et d'Arras. *Revue des sociétés savantes*, 1861, p. 494 et suiv. — Une tradition locale prétend que le corps de saint Jacques était autrefois conservé à Angers (de Soland). *Bulletin historique et monumental de l'Anjou*, 1860, p 376.

Dumont; et encore ces chants ont été défigurés bel et bien *O Salutaris* est méconnaissable, *Adoremus* à faire sortir de l'église; des *Tantum ergo*, j'en suis las; et ce qui est pis, on crie à tue-tête avec une lenteur assommante. Les vêpres sont curieuses; les psaumes sont chantés par les mêmes chantres du matin; les tons sont pris indistinctement partout, le même chant varie à chaque verset, selon le nombre des syllabes; jugez quelle psalmodie. On chante les mêmes psaumes toute l'année; d'hymnes, il n'en est point question; à la place, c'est un morceau de musique de Lambillotte ou autre, en anglais. Le *Magnificat* du huitième ton, arrangé à l'irlandaise, est le seul que l'on chante. Le *Salut*, quand il a lieu, ressemble au reste. Nous retrouvons encore les congrégations françaises: il y a des livres de chant, mais on y tient guère. L'orgue joue tout le temps de vêpres, à tous les versets.

» J'aurais à ce sujet de gentilles petites histoires à vous raconter, mais je n'ose.

» Je vous fais passer quelques vues d'églises cathédrales. Voici la cathédrale de Baltimore, que vous prendriez certainement pour une mosquée; la cathédrale de Cincinnati est l'ancienne cathédrale, transférée à Saint-François Xavier, collége des Jésuites. Le bâtiment de gauche et l'église sont assez jolis, bien propres surtout. La tour du milieu est belle et majestueuse; elle se trouve sur la porte principale du collége, une flèche en couronne le sommet. L'aile de droite est le collége proprement dit. Il y a environ 150 élèves. Je vous parlerai une autre fois des églises de Cincinnati, surtout de Saint-Pierre, la neuve mais stupide cathédrale.

» Quelque belles que soient ces différentes églises, elles ne sont rien auprès de celles que j'ai visitées à Liverpool. Oh! les charmantes églises! Les catholiques en ont de fort belles: Saint-François Xavier des Jésuites, Sainte-Anne, Saint-Augustin, Saint-Alban, Sainte-Marie sont les plus remarquables; elles sont neuves toutes et faites avec tout le goût possible. Un mot des cloches, qui sont nombreuses et en général fort vilaines de son, vu souvent la manière dont on les sonne. On leur fait faire le tour, ni plus ni moins, comme dans le Midi; elles sonnent quatre coups, et sont de nouveau lancées comme une roue. Quelques cloches françaises, répandues çà et là, sont toujours les chefs-d'œuvre. Le son monotone de ces cloches américaines chez les protestants vient du mauvais métal. Elles sonnent à rebours des cloches françaises; le battant vient frapper le bas de la cloche et ne suit pas le côté qui s'élève; cela tient à la manière dont elles sont suspendues. Plus de mouton, une barre de fer recourbée les tient suspendues par le milieu, un simple coup de main les fait pirouetter; deux barres de fer placées dans le dedans empêchent le battant de rester toujours sur la cloche. En empêchant un inconvénient, cet expédient est très-incommode, fait grand tapage, et finit par une triste cacophonie.

» Si vous pouviez me faire quelques plans d'églises gothiques, simples mais gentils, je l'aimerais. On bâtit beaucoup d'églises dans ce pays; une bonne idée n'est jamais perdue. On aime surtout les cloches de belle forme. Beaucoup d'églises sont en bois; il faudrait de petits plans simples. » Votre ami: l'abbé MANGIN.

VI.

BIBLIOGRAPHIE.

PRÉCIS HISTORIQUE, MÉLANGES SCIENTIFIQUES ET LITTÉRAIRES, par M. l'abbé TERWECOREN, de la Compagnie de Jésus. — 2 magnifiques vol. grand in-8° raisin glacés; *net*, 8 fr. et 6 fr. seulement aux abonnés à la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE. E. REPOS, libraire-éditeur, 70, rue Bonaparte. Paris. (Envoyer un bon sur la poste).

Cet ouvrage se recommande à l'attention du clergé, des supérieurs des communautés et de tous les catholiques. Honoré d'un bref du souverain pontife, loué sans restriction par la presse catholique, il atteint avec un rare bonheur le but que l'Auteur s'est proposé: de faire aimer la religion par ses fastes, populariser l'histoire de l'Église, rectifier bien des erreurs et confondre bien des calomnies.

Ces deux beaux volumes forment un tout complet; ils ont été réimprimés et se composent d'une réunion d'opuscules très-édifiants et fort instructifs sur différents sujets de dogme, de morale et d'histoire.

Dans le premier volume, nous remarquons surtout: — un ÉPISODE DE LA DÉPORTATION DES PRÊTRES EN 1794, récit très-intéressant, fait par un de ces déportés; — les diverses OPINIONS SUR L'ORIGINE DES BÉGUINAGES, travail d'une importance telle que, à la vente faite récemment à Bruxelles, de la magnifique bibliothèque du vicomte de Jonghe, dont plusieurs bibliophiles français, entr'autres M. Thiers, ont fait des acquisitions: un exemplaire tiré à part de cette dissertation de 30 pages, a été vendu 5 francs; — SALAZAR, OU LA CHAPELLE EXPIATOIRE DU TRÈS-SAINT-SACREMENT DE MIRACLE, A BRUXELLES; — quelques Réflexions ou UN MOT SUR L'ÉDUCATION RÉVOLUTIONNAIRE; — une discussion sur l'ORIGINE DES CROISADES, au point de vue philosophique; — un travail très-intéressant et tout à fait neuf sur les FUNÉRAILLES CHRÉTIENNES; — une dissertation, traduite des ACTA SANCTORUM (XV octobre, p. 643), sur la DÉLIVRANCE D'ANVERS EN 1622 ET EN 1624, faveur due à la prière de la vénérable carmélite Anne de Barthélemi; — enfin, l'opuscule qui termine ce premier volume: BETHLÉEM, est une description historique et pieuse, faite d'après les lettres et les carnets de voyage du R. P. Aloys Le Grelle, fils de M. le comte Le Grelle d'Anvers, qui a vu trois fois Bethléem en 1840, et de M. Jean Portoëls, peintre d'histoire et chevalier de l'Ordre de Léopold, qui y passa la nuit de Noël en 1845.

Le deuxième volume renferme une savante dissertation du R. P. De Buck, bollandiste, dont nous avons lu plusieurs articles dans les ÉTUDES DE THÉOLOGIE, tous remarquables par une inépuisable érudition. Elle a pour objet le MIRACLE DE TIPASSE, OU TEFESSED, près d'Alger. — Il y a, en outre, toute la polémique soulevée naguère par le R. P. Theiner, de l'Oratoire, et qui a si vivement occupé l'opinion; elle a pour titre: CONTRADICTIONS HISTORIQUES DU R. P. THEINER, *au sujet de la Compagnie de Jésus*. Cet opuscule ne se trouve pas en dehors des *Précis historiques*. — Des LETTRES DU R. P. DE SMET, missionnaire en Amérique; — une ESQUISSE DU T. R. P. ROOTAAN, XXIe GÉNÉRAL DE LA COMPAGNIE DE JÉSUS; — et une ESQUISSE HISTORIQUE SUR LE BIENHEUREUX ANDRÉ BOBOLA, due également au savant bollandiste, le R. P. De Buck; — tous ces travaux remarquables, et dont il serait difficile de se procurer des exemplaires en dehors de ce volume de 1853, en font une collection plus remarquable encore que celle du volume de 1852.

Ces deux volumes se donnent en prix dans les colléges, pensionnats des deux sexes; ils instruisent et édifient en même temps.

MUSIQUE SACRÉE.

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CONTEMPORAINES.

Sous le titre qu'on vient de lire nous publierons dans chaque livraison une analyse courte et rapide des compositions religieuses de notre temps. Ce travail pourra être utile aux maîtres de chapelle et aux organistes, qui trouveront dans cet aperçu du répertoire moderne la facilité de composer leur bibliothèque au gré des éléments d'exécution dont ils peuvent disposer. Cet examen critique leur épargnera bien des recherches et bien des ennuis.

Nous commencerons cette série d'articles par un examen des œuvres de M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de St-Roch. Cette promesse nous dispense de faire un long éloge de l'*Adoremus* en plain chant harmonisé que nous publions avec ce numéro. Nos lecteurs y trouveront aussi bien que nous toutes les qualités d'élégance, de clarté, de charme et de distinction de style qui caractérisent cette belle composition.

Le service funèbre que l'on fait chaque année pour les soldats défunts de l'armée pontificale, a eu lieu dans l'Église du Gesù, dans la matinée du 12 novembre. Une messe dans le genre de Palestrina, a été exécutée sous la direction du célèbre professeur Meluzzi, maître de chapelle du Gesù.

Il y a eu aussi des détachements de tous les corps, avec leurs musiques, qui ont joué des morceaux pendant la cérémonie religieuse.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain-en-Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 2. — 15 DÉCEMBRE. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer à M. E. Repos, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres.

Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchie.

NOUVEAU RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE.

Le jour où nous avons entrepris la propagation de la musique religieuse, nous ne nous somme pas dissimulé les obligations d'une pareille tâche.

Notre programme comprenait tout naturellement la musique ancienne et la musique moderne, le chant liturgique et la défense, dans une Revue périodique, des principes consacrés par les hommes les plus compétents.

Une partie de ce programme a été remplie. La *Revue* a vécu et vivra en dépit des difficultés qu surgissent toujours devant une œuvre spéciale et nouvelle.

Nous avons répandu l'enseignement, exposé des doctrines, multiplié des textes concluants, ouvert la discussion entre les systèmes, proposé des méthodes d'accompagnement et publié des compositions musicales dans lesquelles sont entrées pour une large part les œuvres des compositeurs vivants.

En donnant à notre feuille un plus grand essor, en appelant à nous des écrivains chaleureux, qui plaideront avec enthousiasme la cause d'un art qu'ils affectionnent, secondé par un Comité qui appelle à lui tous les talents, toutes les intelligences, toutes les forces vives de la jeunesse, nous avons dû penser à compléter notre œuvre par une publication faite pour mériter tous les suffrages.

Le NOUVEAU RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE sera cette œuvre. Ce sera le corollaire obligé de la *Revue* et comme la justification de notre entreprise. Cette longue série des chefs-d'œuvre des maîtres anciens, cette exposition mensuelle de la musique classique, dira plus éloquemment que nous ne saurions le faire quel art élevé, savant et véritablement religieux était celui de ces hommes inspirés, et quel doit être pour eux le respect de la génération actuelle.

A partir du 1er *janvier* 1862, le RÉPERTOIRE *paraîtra tous les mois.*

Il publiera SEIZE PAGES de musique ancienne, sous une jolie couverture imprimée.

Les premières livraisons contiendront une suite de motets de PALESTRINA. En voici les titres :

Hæc dies, quam fecit Dominus. — O salutaris. — Tu es Petrus. — Veni, sponsa Christi. — Magnificat. — Redemptoris mater. — O bone Jesus. — Exultate Deo.

Tous ces motets sont écrits dans des conditions qui permettent de les faire chanter à tout le monde. Avec les éléments les plus restreints, les maîtres de chapelle pourront les faire exécuter.

Après ce recueil de motets si précieux aux jeunes artistes, le *Répertoire* publiera les morceaux accessibles à tous de Vittoria, de Lotte, de Martini, de Pergolèse et autres.

Le prix de l'abonnement est de 12 fr. PAR AN.

On ne s'abonne pas pour moins d'une année, à partir du 1er janvier 1862.

S'il ne nous appartient pas de vanter le mérite d'exécution de ce Recueil, nous pouvons au moins en faire valoir le bon marché et l'importance artistique.

Nous mettons la musique des maîtres à la portée de toutes les fortunes ; c'était un sûr moyen de la répandre et de lui rendre son ancienne autorité.

E. REPOS, Libraire-Éditeur.

I.

LE R. P. H. D. LACORDAIRE.

Le lundi 21 novembre, à neuf heures et demie du soir, le R. P. H. D. Lacordaire est mort à l'école de Sorèze.

Il ne nous appartient pas d'écrire ici la vie du moine illustre qui vient de terminer sa glorieuse carrière. Nous voulons seulement payer notre tribut de regrets au grand orateur dont la voix vient de s'éteindre, au talent auguste et courageux dont les mâles enseignements ont tant de fois relevé nos âmes défaillantes.

Lacordaire appartenait par son génie poétique à l'art moderne, qui ne manquera pas de revendiquer ses œuvres. Si la grandeur et la fermeté de son caractère ont fait de lui un antique champion de la foi chrétienne, ses écrits pleins de sa vive imagination, sa parole chevaleresque, audacieuse et vibrante, ont permis de le comparer aux plus grands poëtes de notre époque.

Il a eu toutes les audaces du lyrisme élevé qui caractérise l'éloquence du siècle. Ceux qui l'ont entendu sous les sombres voûtes de Notre-Dame diront ce que la voix de ce maître contenait d'harmonie. Elle était une musique. « Son âme, pour parler comme un écrivain sacré, était une symphonie.» Orateur doublement inspiré par les convictions ardentes qui animaient son cœur et par la majesté d'un art dont il était l'incomparable interprète, il dominait les voix de la terre et se faisait écouter de la foule inquiète qu'emporte le torrent des intérêts vulgaires. Son éloquence avait les séductions de quelque concert céleste entendu à travers les espaces lumineux. Que de fois sa parole imagée, éblouissante et souveraine, a révélé le lien mystérieux qui unit à la voix du poëte le luth du musicien ! La trinité de nos immortels symphonistes : Haydn, Mozart et Beethoven, semblait s'épanouir aux mâles accents de Lacordaire. Sa lèvre ne parlait pas, elle chantait ! — « Il chante !... » disait le poëte antique. Mot profond et vrai, que pouvait répéter le grand artiste que nous pleurons. Il chantait, d'une voix austère quelquefois, harmonieuse et charmante le plus souvent, inspirée toujours : c'est peut-être le secret de sa popularité dans un temps où la musique exerce sur les âmes un empire si absolu.

C'est à ce titre particulièrement qu'il était de la famille des artistes, de cette légion d'enchanteurs où tous les talents sont frères, où toutes les gloires s'illuminent du même rayon.

Quand la mort, si cruelle cette année pour les arts et pour les lettres, comble la mesure de ses cruautés en glaçant une pareille bouche, ce n'est pas le regret de quelques-uns qui doit s'exprimer sur la tombe encore fraîche, c'est la douleur de tous les cœurs artistes, de tous les admirateurs de ce maître, endormi pour jamais dans les harmonies d'un monde dont sa parole était l'écho victorieux.

L'ABBÉ DURAND, secrétaire.

II.

LA MUSIQUE SACRÉE

SA SPLENDEUR ET SES VICISSITUDES.

Des protestations s'élèvent de tous les côtés contre l'abaissement dans lequel est tombé le chant dans nos églises. Soit qu'on ait en vue la majesté du culte ou la dignité de l'art, on ne peut s'empêcher de gémir en entendant l'étrange musique qui se fait le plus souvent autour du lutrin. Dans nos cathédrales, aussi bien que dans les églises de village, à Paris même, relativement, comme dans la province, tout semble conspirer pour amoindrir le plus beau des arts, et pour transformer en objet d'impatience la plus sympathique des manifestations musicales.

Grâce à l'incurie ou à l'indifférence de ceux qui tiennent dans leurs mains le sort de la musique sacrée, toute une génération va disparaître sans avoir connu nos maîtres religieux, c'est-à-dire toute une école illustre, dont la gloire projette sur le monde chrétien la grande clarté dont elle est inondée.

Un homme naît de nos jours. Il parcourra dans sa carrière intellectuelle le cercle des connaissances humaines. Il pourra vivre à son gré dans le commerce intime des lettrés d'Athènes et de Rome. Avec la science archéologique, il essaiera de lever le voile qui enveloppe les mondes évanouis. Avec les sciences physiques, il sera libre d'interroger la nature et d'admirer ses phénomènes. A-t-il pour les beaux-arts quelque prédilection ? D'innombrables musées lui sont ouverts. Les galeries du Louvre, de Versailles, de Bologne, de Naples, de Florence et de Rome étalent à ses yeux des chefs-d'œuvre de tous les temps, de tous les maîtres et de tous les pays. Nos temples mêmes lui offrent mille sujets d'étude. Nos basiliques lui disent dans une langue symbolique et divine, dont la pierre est comme l'alphabet, le souci que nos pères prenaient de l'art et le respect avec lequel ils le

traitaient. En quelque bourgade qu'il s'égare, il trouve des paysans, des ouvriers disciplinés, qui se réunissent pour interpréter la musique profane. Les théâtres, les concerts, les salons, lui traduisent tant bien que mal les partitions des compositeurs modernes. Il saura par cœur, s'il est dilettante, toute la musique de chambre et le répertoire de l'Opéra. Eh bien, cet homme qui aura pu voir et entendre tant de chefs-d'œuvre, contempler les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, applaudir aux compositions immortelles de Gluck, de Rossini et de Weber, cet homme, dis-je, disparaîtra sans avoir pu connaître l'œuvre splendide qu'ont légué à un avenir ingrat les maîtres religieux. Il n'aura entendu ni Palestrina, ni Pergolèse, ni Marcello, ni Haendel, ni aucun de ces hommes illustres qui ont mis toute leur gloire à donner des ailes à la prière et à la faire monter dans les splendeurs du ciel revêtue des splendeurs de la terre.

Il ne connaîtra pas cette incomparable musique, parce que ceux qui avaient pour mission de la lui révéler ne l'ont pas voulu. Par une erreur à jamais déplorable, on néglige cette partie essentielle du culte. On abandonne à la ferveur des artistes des chefs-d'œuvre qui devaient rester dans les mains du clergé comme un dépôt sacré. Les artistes n'ont pas dédaigné cet héritage de leurs pères, mais que pouvaient-ils pour sauver de l'oubli des œuvres qui ne brillent bien de leur pur éclat qu'aux pieds des tabernacles? Il faut à la musique sacrée le demi-jour des temples, le rayon tamisé dans la verrière multicolore. C'est dans le recueillement qu'elle veut être écoutée; loin des préoccupations terrestres et dans le voisinage du trône de l'Eternel. Inspirée par la foi chrétienne, elle ne s'épanouit pleinement que dans l'assemblée des chrétiens, comme le cèdre de la vallée sauvage ne lève bien ses rameaux que sur le sol généreux qui lui a donné la vie.

A qui donc appartenait-il de conserver ces vieilles archives du chant, ces pages éblouissantes qui témoignent d'une antique alliance entre l'art musical et la croyance des peuples? N'est-ce pas surtout au clergé de France? n'est-ce pas à vous, jeunes hommes, qui devez rêver dans la solitude du presbytère aux moyens de servir à la fois, Dieu dans sa gloire, l'art dans son libre essor, la patrie dans toutes ses illustrations? Si les cieux racontent la gloire de l'Eternel, le génie de l'homme compte bien pour quelque chose dans le concert des constellations. Il raconte avec une éloquence intelligente et raisonnée que n'ont pas les nuits étoilées, la puissance de son Créateur. Il dit aux multitudes, par la voix de Palestrina, par cette voix austère qui a conservé la sombre énergie du cloître : Vous n'êtes que cendre : *Memento, homo, quia pulvis es.* Il chante, avec Mozart, l'hymne des trépassés et verse à profusion dans les cœurs attérés des parfums qui semblent s'épancher des trépieds célestes.

Sur cette terre d'exil où nous sommes, est-il une harmonie qui ait traduit avec des sanglots plus amers le regret de la patrie perdue, que le *Super flumina Babylonis* de Martini? Et cette *Création* de Haydn? de quelles couleurs plus éclatantes a-t-on jamais peint le miracle de la naissance du monde? où donc a-t-on célébré les joies de l'Éden avec plus de reconnaissance? Oh! disons-le bien haut, tant de maîtres savants, visiblement inspirés par le Dieu qui a voulu que les cieux racontassent sa gloire; tant de voix tressaillantes, qui ont forcé l'admiration des siècles, doivent compter dans le grand concert de la création. Quand le peuple agenouillé célèbre au son des cloches le doux mystère de la *Noël*, c'est à Mozart d'entonner sur le chalumeau la chanson des bergers. Quand les austérités du carême remplissent de deuil le temple saint, c'est à Paslestrina et à Sébastien Bach de faire pleurer la douleur de Jérémie dans les sombres strophes des Lamentations. *Il est ressuscité! Resurrexit!* s'écrient les anges : *Alleluia!* répétera sur la terre la muse triomphante de Lessering. Et la douleur du *Christ au mont des Oliviers?* et la venue du *Messie?* ne les raconterez-vous pas au monde chrétien, vieux artistes chrétiens dont l'âme a palpité dans l'enfantement de tant de chefs-d'œuvre? Est-ce que la bouche des hommes se taira quand un hymne éternel s'élève de toutes les profondeurs de la nature pour célébrer le Créateur? L'art seul sera-t-il proscrit de la symphonie éternelle qui fait gronder les océans et bruire dans la nuit la forêt chevelue? Le ruisseau dira sa chanson à l'étoile qui se mire dans son cristal pur; l'alouette s'élancera dans l'azur du ciel pour y faire entendre, un peu plus près de Dieu, sa petite note enamourée; tout ce qui a une voix, un cri, un soupir, une aspiration, un murmure, prendra part au grand choral de la création, et l'homme, être privilégié, intelligent, pétri d'un rayon du Verbe, l'homme seul n'apporterait pas son concours dans le concert universel? Il enfouirait la splendeur des arts, les œuvres de son génie, les conceptions de son cœur dan les régions ténébreuses de la terre, au lieu d'en faire hommage à celui qui

lui a tout donné ? *Cœli enarrant gloriam Dei !* Et l'homme imposerait silence à la phalange d'élite, à la tribu glorieuse des musiciens de la terre, à tous ces maîtres religieux qui manifestent la grandeur de Dieu dans leurs œuvres bien plus éloquemment que la nature inintelligente ?

Un pareil contre-sens ne semble pas possible. Tout, dans l'histoire sacrée, prouve au contraire que l'homme a chanté dès l'origine du monde.

La poésie biblique n'est pas autre chose qu'un hymne à l'Eternel. L'homme chante au berceau. Que ce soit la plume ou la lyre qui frémisse aux battements de son cœur, peu importe ! Il chante et veut être entendu. Que son cantique soit une strophe ailée, revêtue de toutes les couleurs de la poésie orientale, ou que la langue harmonieuse des sons, informe encore, traduise péniblement les chaudes ardeurs de son âme, c'est toujours une musique. Poëte sublime ou musicien inexpérimenté, il connaît sa mission et la veut accomplir. Laissez faire les siècles ; attendez que le christianisme se soit répandu, comme un fleuve, dans l'Occident barbare, et vous verrez se développer tout à coup cet art musical religieux qui doit être l'orgueil d'une civilisation plus avancée.

Timide au début, incompris vraisemblablement, l'art musical nous apparaît dans la pénombre des premiers âges comme un astre vermeil qui cherche sa destinée. Tandis qu'une littérature puissante jette sa base éternelle et traverse les siècles pour émerveiller encore les lettrés de notre vieille Europe, la musique ne s'affirme pas d'une façon souveraine. Elle passe, il est permis de le supposer, par toutes sortes de tâtonnements, comme la sculpture chez les Egyptiens. Les Grecs donnent à son nom un sens des plus étendus. La philosophie, la science, la morale et la politique : ils semblent tout confondre dans son essence idéale (1). Elle s'épanouit pourtant au milieu de ce pays du soleil et du marbre animé, mais indécise et sans marquer son règne, comme la poésie, sa sœur. Elle est une envoyée du ciel. On dirait qu'elle en a conscience et qu'elle attend, pour se lever dans sa grâce, dans sa force et dans son éternelle jeunesse, que le monde soit rendu au vrai Dieu.

Les divinités païennes lui vont mal. Si elle consent à prêter son prestige à la tragédie en plein air, c'est pour disparaître bientôt sans avoir laissé d'autre trace qu'un vague et mystérieux souvenir. Ce peuple de païens, ces contemplateurs de la force et de la beauté plastique, la comprennent-ils d'ailleurs ? Tous les doutes sont permis. Loin de voir dans sa forme éthérée l'expression d'un spiritualisme délicat, n'ont-ils pas vu en elle ce que le ciseau de Phidias demandait au marbre soumis, c'est-à-dire le contour sensuel, la beauté qui ne revêt point le voile de la pudeur chrétienne ? Dans son rhythme charmant, n'ont-ils pas, par hasard, cherché la science de Pythagore ? L'idée que l'antiquité païenne semble attacher à son nom ouvre le champ à toutes les conjectures. Ce qui est certain, c'est que cet art divin n'a opéré sa croissance continue que dans un monde religieux baigné des ondes célestes de la foi chrétienne.

Il nous apparaît, certes, bien plus suave et plus inspiré dans la grande poésie de Job, de Débora, de David et de Salomon que dans l'épopée grecque ; il est déjà mieux à sa place, et nous nous l'imaginons plus volontiers sur les bords du fleuve avec le peuple juif, muet pendant la captivité, ou pleurant la patrie perdue, que sous les murs de Troie, encourageant une folle équipée. Mais quand prend-il une forme déterminée ? Quand jette-t-il ses racines profondes sur la terre ? Quand sa splendeur surgit-elle enfin ? Après la rédemption, c'est-à-dire lorsque la parole du Christ éveille parmi les hommes la sainte voix de la prière.

C'est alors que l'humanité voit dans la musique un dialecte surhumain, une forme de l'art chaste et immatérielle propre à l'âme chrétienne. Cette fois la musique a un sens. On connaît sa destination. Le temps des rêveries et des spéculations est passé. On sait ce qu'elle est, ce qu'elle doit exprimer. Des catacombes où elle s'essaie à la lueur vacillante des flambeaux et sous la terreur des empereurs romains, elle se répand dans les cloîtres, dans les temples et dans les basiliques. Religieuse par essence, elle devient un dépôt sacré dans les mains du clergé. Elle se purifie dans l'assemblée des chrétiens. Elle se pare d'une grâce auguste, et elle continue de célébrer dans les siècles, celui dont les cieux chantent la gloire.

Louis ROGER.

(*La suite prochainement.*)

(1) Encore aujourd'hui il en est de même chez les Chinois. La musique, dès la plus haute antiquité, a été pour ce peuple la science mère, la science par excellence. Les magistrats y donnent leur attention. Les philosophes la font entrer dans leurs spéculations. Les savants voient même dans son harmonie les lois de la sphère céleste.

Beethoven, sur la fin de sa carrière, a été pris de ce vertige. Il assimilait son art, comme il est arrivé des anciens mythes, à des idées politiques et sociales, que la philosophie de Platon lui avait suggérées. On trouve dans ses derniers quatuors la trace profonde de cette lamentable utopie. La musique y perd souvent son véritable sens. C'est l'histoire éternelle de l'esprit humain précipité dans les ténèbres pour avoir voulu escalader les hauteurs inaccessibles de la pensée. L. R.

III.

IDÉES GÉNÉRALES

SUR L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Bien qu'il soit fort difficile, pour ne pas dire impossible, de faire une leçon de chant sans joindre au précepte un exemple immédiat, nous allons essayer de donner aux personnes chargées de faire exécuter la musique religieuse, quelques idées générales qui, dans tous les cas, pourront leur servir de guide et de moyen de contrôle.

L'étude spéciale que nous avons faite du chant dramatique et sacré, une longue pratique de la musique d'église, nous permettent d'espérer que nos conseils ne seront pas sans utilité.

Nous nous adressons particulièrement à messieurs les curés, aux instituteurs, aux directeurs de congrégations et de séminaires, à tous ceux, en un mot, qui n'ayant pu consacrer une partie de leur vie à l'étude du chant perfectionné, éprouvent quelque embarras dans beaucoup de circonstances, où les avis d'un professeur instruit leur seraient nécessaires. Si nous n'avons pas l'ambition de suppléer tout à fait à la présence d'un maître, nous avons la persuasion du moins que nos conseils seront profitables à ceux qui voudront bien en considérer l'esprit général et synthétique.

Nous abandonnerons naturellement et forcément l'étude des détails pour ne nous occuper que de l'ensemble de la théorie qui doit gouverner toute exécution de musique religieuse.

En supposant un instant que nous ayons à diriger des chanteurs musiciens, il s'agit de savoir si la connaissance de la musique entraîne naturellement la connaissance du chant proprement dit. Pour la plupart des gens du monde, qui dit musicien dit en même temps homme habile à chanter. C'est une erreur généralement répandue que quiconque lit à peu près la note écrite possède conséquemment l'art de chanter. Quand il est question d'un musicien capable de déchiffrer un morceau *aperto libro,* cette opinion a encore plus de force et rien au monde ne saurait la détruire dans l'esprit de quelques personnes.

Raisonnons un peu cependant.

Qu'entend-on par la lecture pure et simple d'un morceau écrit, et qu'entend-on par l'art du chant ?

La question va être résolue si nous la transportons sur un autre terrain.

Qu'entend-on par la lecture ordinaire d'un livre, et qu'entend-on par la déclamation ?

La réponse arrive toute seule.

Eh bien, l'analogie est complète entre lire un morceau de musique ou lire une page de Bossuet. Dans un cas comme dans l'autre le rôle du lecteur se borne à exprimer par la parole les idées représentées par des signes écrits.

L'analogie est complète encore entre déclamer une page de Bossuet et chanter selon les règles de l'art une page de Marcello ou de Mozart. Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'émouvoir, de porter dans l'âme de l'auditoire les sentiments que l'écrivain ou le musicien ont voulu peindre.

La ligne de démarcation est visible entre ces deux opérations de l'intelligence. La première exige seulement la connaissance de l'alphabet : un enfant peut s'en tirer avec honneur. L'autre réclame impérieusement l'art d'un grand artiste ; ce n'est pas de trop que le talent d'un Talma ou d'un Garat.

Dans cette hypothèse même où nous aurions affaire à des musiciens, on voit donc tout d'abord que nos conseils touchant l'art d'émouvoir pourraient bien n'être pas inutiles.

Si nous nous adressons à des enfants, à des hommes, ou, dans les maisons d'éducation et dans les monastères, à des jeunes personnes, tous étrangers à la musique, nos conseils n'en seront que plus indispensables, et, à défaut de science musicale, nous donnerons aux élèves les moyens de se rapprocher du bon goût et de la méthode, loin de laquelle on ne peut que s'égarer et se perdre.

Le premier soin que l'on doit prendre, en commençant l'étude du chant, c'est celui qui concerne *l'émission du son.*

Il est naturel, avant de se mettre à chanter, de s'assurer si l'on est capable de donner un son sans forcer l'appareil vocal, sans contracter les muscles du visage, sans gesticuler d'une façon ridicule, comme le font quelques chanteurs inexpérimentés.

Les qualités que doit avoir le son exigeraient une assez longue analyse. Cette partie du chant ne peut être traitée avec succès que dans la leçon orale. Néanmoins, on peut toujours appeler l'attention sur la *libre expansion* de la voix, sur son *ampleur*, sur sa *sonorité*, sur sa *ténuité*, sur *l'égalité dans la force et dans la nature du timbre* en parcourant l'échelle vocale, et particulièrement sur sa *justesse*, qualité primordiale sans laquelle il n'y a pas de chant possible.

Ces qualités du son s'obtiennent par les voca-

lises. Sur une voyelle sonore comme A, O, sur toutes même au besoin, y compris les nasales, exercez la voix chaque jour, pendant quelques minutes : cet exercice a cela de bon qu'il ne partage pas l'attention de l'élève. Tous ses soins portent sur un seul point. Il n'est pas préoccupé par l'intention à donner à chaque note, par la difficulté d'une phrase, etc., etc. Seulement, nous recommandons cet exercice sous toutes réserves. Si on ne le fait pas faire avec la plus grande discrétion, il a l'inconvénient de rebuter l'élève et de lui faire prendre en dégoût la leçon et le maître.

La pratique des vocalises, lorsqu'elle est dirigée par un maître intelligent, est une excellente chose ; c'est la plus dangereuse de toutes, lorsqu'elle est dans les mains d'un pédant qui s'en fait un instrument de torture pour le larynx, qu'il prétend assouplir. Nous avons connu plusieurs personnes qui ont été condamnées au voyage des *Eaux-Bonnes*, pour avoir subi trop longtemps le système des vocalises, appliqué par un maître imprudent. La vocalise est une gymnastique du gosier qui présente à la fois les plus grands avantages et les plus grands dangers.

Dans l'espèce qui nous occupe, comme il ne s'agit pas d'élever des virtuoses pour la scène italienne, nous dirons aux instituteurs, curés, chefs de chœurs, etc. : *Peu de vocalises*.

Dès que la voix peut tenir un son avec justesse et sans chevroter, dès qu'elle a pris de l'élasticité et qu'elle augmente ou diminue aisément l'intensité du son, abordez au plus vite un morceau de chant avec les paroles latines.

Nous attachons une grande importance à l'étude du chant faite sur un morceau facile et court, ou sur un fragment pris dans l'œuvre d'un maître.

Ce procédé a des avantages multiples.

En premier lieu il est toujours d'un grand attrait pour l'élève. Les résultats immédiats qu'on obtient l'encouragent et lui font aimer l'étude. D'un autre côté, l'obligation de porter l'enseignement tantôt sur la prononciation, tantôt sur la prosodie, puis tour à tour sur l'émission du son, sur le sentiment propre à l'air tout entier, à une phrase, quelquefois même à un seul mot, donne à la leçon une grande variété. Si le maître veut se donner la peine de réfléchir sur le sujet qu'il s'est proposé, il découvre en un instant une foule d'aperçus nouveaux, auxquels peut donner lieu l'examen attentif du plus court fragment. *Tout est dans tout*, a dit un homme auquel la génération actuelle n'a peut être pas rendu la justice qu'il mérite. Mot profond que celui-là, en matière d'enseignement. Lorsqu'on en voit la portée philosophique, on peut en tirer le meilleur parti. Ce fragment que vous allez soumettre à l'analyse contient en effet tout l'art du chant. Que dis-je? il contient plus que cela : prononciation, syntaxe, grammaire idéologique, théorie des signes, les modulations, le rhythme, la respiration, l'accent prosodique, l'émission du son et conséquemment l'étude de l'appareil vocal, le style, les agréments du chant, tout ce qu'on entend par ces dénominations vagues *d'expression*, de *sentiment*, etc., en un mot tout ce qui est l'art d'émouvoir et qui s'y rattache de près ou de loin, tout y est. Voilà des perspectives bien séduisantes pour un homme qui aime l'art et qui, non content de l'aimer, veut encore le faire aimer aux autres.

Nous nous imaginons un de ces hommes, véritable pasteur voulant donner au troupeau le pain de l'intelligence.

Le soir, à la veillée d'hiver, ou sous les arbres pleins de fraîcheur, par une belle journée d'été, il assemble quelques enfants, quelques paysans, si c'est à la campagne ; des ouvriers studieux, si c'est à la ville, voire même quelques fils de famille comme il en est encore qui se plaisent aux plaisirs honnêtes, et là, réunis dans un même esprit, dans un même cœur et dans un même amour, eux écoutant, lui instruisant, la leçon de chant se donne ; non cette leçon insipide et glacée qui refroidit les âmes et tue l'enthousiasme, mais la leçon paternelle, affectueuse et profitable à tous ; la leçon en famille, d'où la gaîté n'est pas exclue, où la lèvre des disciples traduit par un sourire le contentement des cœurs.

Nous voyons cet homme au milieu de ce groupe charmant. Il est instruit des choses qu'il enseigne sans croire pourtant en savoir assez. La leçon qu'il donne lui profite encore plus qu'à ses élèves. Il cherche des procédés nouveaux pour rendre la vérité plus accessible aux jeunes intelligences. Un mot n'a pas été compris, il en trouve un autre qui rend mieux sa pensée. Une démonstration n'est pas claire ; il a vu cela aux regards distraits de son impitoyable auditoire. Vite une autre, une troisième s'il est besoin, cent coups de crayon sur le tableau. Avec lui l'élève n'a jamais tort : une exposition incomprise est une exposition mal faite.

Il n'accuse donc jamais que lui de l'embarras de ses élèves.

Il a sur des rayons tous les bons auteurs qui

ont traité des matières qu'il enseigne. Il se plaît à les relire, à les discuter, à les commenter avec ses élèves.

Jetez les yeux sur le tableau, vous y verrez tout simplement quelques mesures d'un *Agnus Dei* de Marcello. Au-dessous, un fragment du *Credo* liturgique. Il y a deux heures qu'il parle sur ce thème. C'est beaucoup de temps, direz-vous, pour un sujet de peu d'étendue. Nous ne sommes pas de votre avis, ni ses élèves non plus. En préparant nous-même une leçon à peu près pareille sur ces mêmes fragments, vous conviendrez peut être qu'il lui restait encore beaucoup de choses à dire. C'est ce que nous essaierons dans un prochain numéro.

L. C. LAURENS.

IV.

LETTRES

SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN ITALIE (1)

I.

On fait rarement de la musique dans les églises de Milan, et, ce qui est le plus malheureux, c'est que celle que l'on y fait est généralement détestable. Il n'existe point, comme à Paris, de maîtrises attachées aux principales églises. Dès qu'il y a une fête (*funzione*), on fait venir des instrumentistes et des chanteurs, et la plupart du temps ils exécutent des morceaux dont la facture se rapproche bien plus de celle du *Trovatore* de Verdi que de celle du *Stabat* de Pergolèse. Les organistes eux-mêmes s'écartent peu de ce genre, et mettent toutes leurs préférences dans les motifs les plus sautillants. On dirait qu'ils sont élevés dans l'horreur de l'*andante* et du *largo*.

Au Dôme seulement, il y a une chapelle dont la constitution remonte au onzième siècle. Saint Charles, au seizième, augmenta le nombre et les appointements des musiciens. Il réforma le chant figuré et voulut qu'on entendît les paroles et que le chant eût de la gravité. Il proscrivit les instruments, sauf l'orgue, et prescrivit aux chanteurs l'habit et les mœurs ecclésiastiques; de nos jours ils en ont au moins l'habit. Le maître de chapelle du Dôme a sous ses ordres trente voix, deux orgues et deux accompagnateurs. Les orgues sont placées vis-à-vis l'un de l'autre, à l'entrée du chœur. Le style des buffets est celui de la seconde moitié du seizième siècle, les boiseries sont dorées; des volets peints par Frigini, Medor et C. Procaccini s'ouvrent et se ferment des deux côtés; Pellegrini a dessiné les tribunes où se tiennent les chanteurs. Dans les dimanches ordinaires, le règlement n'exige qu'un orgue et la moitié des musiciens; les jours de fête, les deux orgues marchent ensemble, et chaque tribune contient quinze choristes. Le répertoire de la chapelle du Dôme est tout italien, mais d'un choix assez sérieux, et n'est pas, comme ailleurs, trop en discordance avec la majesté du lieu : seulement, on pourrait, sans trop d'effort, tirer meilleur parti de tout cela. Ces trente voix, secondées par les orgues, arrivent dans les *tutti* à une certaine puissance de sonorité; c'est là le seul effet qu'on puisse en attendre. Les chanteurs de la chapelle du Dôme ne connaissent pas de nuances; ils semblent chargés de la mission pénible de se faire entendre à des auditeurs d'une organisation inaccessible aux délicatesses du chant, ou se plaire à une tension immodérée des cordes vocales. On les prendrait volontiers pour des élèves qui déchiffrent tant bien que mal une leçon de solfége. Impassible au milieu de tout ce bruit, le maître de chapelle marque la mesure en frappant à tour de bras sur la balustrade de la tribune avec un rouleau de papier, sans se préoccuper autrement de l'exécution. Les orgues sortent rarement de leur rôle secondaire d'accompagnateurs. Il n'y a pas à le regretter. Chaque fois que les organistes ont à faire parler leur instument, c'est pour lui faire dire des choses parfaitement étrangères à sa gravité.

Ainsi, église ou théâtre, c'est tout un; hors d'un style convenu et banal, il n'y a point de salut pour la musique italienne. Veuillez noter que Milan est la ville d'Italie où l'on s'en occupe le plus. Je ne vois pas trop le moyen qu'on pourrait employer pour faire sortir ce pays d'habitudes musicales invétérées; aucun n'est plus éloigné de l'esprit d'as-

(1) Nous devons à l'obligeance de M. le marquis de Laqueuille, directeur des *Beaux-Arts, Revue nouvelle*, la communication des lettres dont nous publions la première aujourd'hui.

similation et de renouvellement; l'infatuation de ce peuple pour son propre génie est une barrière qui, je le crains, ne sera jamais franchie. On est confondu de l'ignorance ou des préjugés dans lesquels se renferment encore, à l'heure qu'il est, les meilleurs esprits à l'égard des compositeurs ultramontains. Les Allemands sont des barbares; vous ne trouverez pas cinq pianistes à Milan qui jouent des sonates de Beethoven ou de Mozart; d'un bout à l'autre de la ville, ce sont les ballets de M. Giorza qui règnent et gouvernent. Je fréquente un musicien d'une valeur réelle qui ne connaît rien de Weber. Il va de soi que les Français n'ont jamais rien produit en musique qui vaille la peine d'être cité. M. Auber est à peine connu, et, s'il l'est, c'est grâce au sujet napolitain qu'il a traité bien plus qu'à sa musique qu'il le doit. M. Halévy a fait la *Juive*, on l'a traduite en italien pour les Anglais, on ne la chante qu'à Londres. MM. Gounod, V. Massé, Gevaërt, A. Thomas sont gens parfaitement inconnus ou dédaignés tout autant que leurs plus illustres devanciers. Leurs noms, répétés et applaudis dans le reste de l'Europe, ne le sont pas ici. L'art musical n'a pas, comme en Allemagne et en France, d'organe important. Les chroniques musicales sont faites souvent dans ces deux pays par des compositeurs célèbres; ici les journaux de musique sont peu lus, peu répandus, et ne s'inquiètent que faiblement de ce qui se passe en dehors de la Péninsule. Aucun courant rénovateur ne s'établit entre elle et le continent. Et tandis que les autres peuples tentent des voies nouvelles, soit au théâtre, soit dans le domaine purement musical, celui-ci affecte d'oublier Rossini pour adopter des inspirations plus bruyantes qu'originales. Cela ne vous fait-il pas, comme à moi, l'effet de ces gens qui préfèrent la *Tour de Nesle* à *Athalie*, ou M. Dennery à Corneille? On rencontre en Italie beaucoup de ces gens-là.

. . . .

. . . .

Je ne vous ai encore rien dit de l'état de la musique religieuse à Florence. Il y a une bonne raison, c'est qu'elle n'y existe pas. On ne peut appeler du nom de chapelle, un assemblage de contrebasses, de voix d'hommes, et d'un orgue d'accompagnement, auquel ne se mêle aucune voix d'enfants et qui est chargé chaque dimanche, au couvent de l'Annunziata, d'élever vers Dieu, par ses chants, le cœur ému des fidèles. Au Dôme, chaque fois que l'archevêque officie, on convoque une espèce d'orchestre secondé par un chœur et un orgue. Le chapitre est persuadé, à n'en pas douter, que cela ajoute quelque relief à la solennité.

Dans les conditions de comparse auxquelles est reléguée la musique, qui est admise au même titre que les flambeaux de cire et les ornements de l'autel, le résultat est immanquable, elle ne peut que s'acquitter tristement de son emploi. Au dôme de Giotto et d'Arnolfo, sous la coupole de Brunelleschi, devant la Pietà de Michel-Ange, aux fêtes les plus solennelles de l'Eglise, un chœur de voix, usées pour la plupart, crie plus qu'il ne chante les louanges du Seigneur; un orchestre, dont les instruments sont incertains de leur marche, a grand'peine à obéir à son chef, étourdi qu'il est par les coups de la mesure battus sans ménagement, par les éclats perçants d'un trombonne trop zélé, par les sons criards et les jeux aigus de l'orgue. Les organistes italiens ne se servent que de ceux-là. On ne conçoit pas cette préférence. Tous ceux que j'ai pu entendre en avaient une autre que je n'ai pas plus comprise. Au lieu du style lié (*legato*), qui est le propre de l'orgue et qui fond les accords sous les doigts et les unit dans une harmonie puissante et douce, ces messieurs employaient le *staccato* avec prédilection; chaque note, de cette manière, sautille l'une après l'autre et ne forme plus qu'un babillage désagréable; c'est vouloir faire tomber l'orgue au rang des boîtes à musique. M. Baseri, qu'on retrouve partout quand il s'agit d'être utile à l'art musical, a fait faire place dans le nouvel enseignement de l'Institut à une école d'orgue. D'ici quelques années elle aura porté ses fruits, et saura rendre à ce magnifique instrument son vrai caractère.

CHARLES QUESNEL.

V.

L'opinion de Grétry sur la musique d'église et les conseils qu'il donne à ce sujet ne peuvent pas être indifférents aux compositeurs qui s'exercent dans ce genre. Aussi, croyons nous leur être agréable en reproduisant le chapitre intéressant où ce grand homme a donné ses idées sur cette matière d'un ordre si élevé.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE

« Un compositeur qui travaille pour l'église devrait être très-sévère, et ne rien mêler dans ses compositions de tout ce qui appartient au théâtre.

« Quelle différence, en effet, entre le sentiment qui règne dans les psaumes, les antiennes, les hymnes, etc., et la véhémence des passions de l'amour et de la jalousie! L'amour proprement dit ne doit avoir aucun rapport avec l'amour de Dieu, lors même qu'il en tient la place dans le cœur d'une jeune femme. Tous les sentiments qui s'élèvent vers la Divinité doivent avoir un caractère vague et pieux. Tout ce qui n'est pas à la portée de nos connaissances nous force au respect; les extases mêmes qu'éprouvèrent certains personnages pieux dont nous parlent les légendaires, seraient indignes de la Divinité, si elles n'avaient que les caractères de l'amour profane.

« Le *Stabat* de Pergolèse me paraît réunir tout ce qui doit caractériser la musique d'église dans le genre pathétique; la scène est trop longue, cependant, et l'on sent que Pergolèse, malgré ses efforts, n'a pu trouver encore assez de couleurs pour varier son tableau sans sortir de la vérité. Si l'auteur de cet œuvre sacré avait fait parler les larrons présents à la scène du Calvaire; si Madeleine avait dit à la Mère de Dieu : — Vous pleurez votre fils, ô Marie; mais ce fils est un Dieu qui consent à souffrir; sa gloire est immortelle comme la vôtre; mais moi, malheureuse pécheresse, je gémis sur mes fautes passées; le remords et la crainte habitent dans mon cœur, tandis qu'une douleur plus tendre fait couler vos larmes... — alors le musicien aurait fait un ouvrage parfait, qu'il n'a pu faire en voulant exprimer, toujours au naturel, plusieurs strophes qui ont entre elles trop de rapports... Il était possible sans doute de jeter plus de variété dans la musique du *Stabat*, tel qu'il est; mais je crois que c'eût été aux dépens de la vérité. »

. . . .

. . . .

« Un musicien qui se voue à la musique d'église est heureux cependant de pouvoir à son gré se servir de toutes les richesses du contre-point, que le théâtre permet rarement. La musique d'une expression vague a un charme plus magique, peut-être, que la musique déclamée, et c'est pour la musique sainte qu'on doit l'adopter.

« La musique profane peut employer quelques formes consacrées à l'église, on ne risque jamais rien en ennoblissant les passions qui tiennent à l'ordre et au bonheur des hommes.

« La première se dégrade si elle sort de ses limites; la seconde s'enrichit en s'ennoblissant des traits de sa rivale.

« L'étude de l'harmonie, le beau idéal harmonique est spécialement ce que doit chercher le compositeur dans le genre sacré. Le *Stabat* du divin Pergolèse a bien plus, il réunit souvent le beau idéal de l'harmonie et de la mélodie. Je dis encore que tout ce qui n'est pas à portée de notre compréhension, soit mystère ou révélation, nous force au respect, et exclut par cette raison toute expression directe.

« Vouloir faire sortir la musique d'église du vague mystérieux qui lui est propre, est, je crois, une erreur.

« Laissons à la musique de théâtre les avantages qui lui sont propres, et croyons que le musicien qui se destine à l'église est heureux de se servir, dans ce cas, et à propos de la métaphysique, du langage musical.

GRÉTRY.

VI.

REVUE MUSICALE

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Messe de Sainte-Cécile.

La fête de Sainte-Cécile a été célébrée, comme de coutume, par l'association des artistes musiciens, dans l'église

de Saint-Eustache. Comme de coutume aussi une assemblée nombreuse assistait à cette solennité.

Le but que se propose d'atteindre l'association est trop élevé, trop honorable, trop humain pour que nous lui fassions un reproche du choix qu'elle a fait, cette année encore, de la messe de M. Bonetti.

Il est d'usage, à pareil jour, d'en appeler à toutes les forces musicales que la renommée acclame pour attirer le public à cette fête dont la charité est l'objet, bien plus, on nous permettra de le dire, que la manifestation de la grande musique religieuse, sa propagation et le maintien des traditions que tous les artistes doivent avoir à cœur de défendre et de faire respecter.

Avec la messe de M. Bonetti, on comptait sur les chanteurs célèbres du théâtre italien : c'étaient mesdames Alboni et Penco, MM. Gardoni, Badiali et Coulon, qui devaient prêter leur concours. De pareils noms exercent toujours leur magie. On a pu reprocher à la chanteuse en renom, l'année dernière, de faire entrer avec un peu trop de complaisance, dans l'exécution de la musique religieuse, les habitudes de l'Opéra, c'est-à-dire de se préoccuper démesurément du succès des solos qui lui sont confiés, de montrer avec un soin constant ses moyens vocaux, son style d'apparat, sa phrase bien dite, et l'expression particulière qui lui assure la vogue près d'un autre public ; on a pu regretter de ne pas trouver dans son chant le cachet de la musique sacrée, si différent de l'autre, ni cette onction et cette inspiration qui doivent animer la voix d'une cantatrice lorsqu'elle a pour écho la voûte d'un temple chrétien; mais, quoi qu'il en soit de la légitimité de ces reproches, il faut considérer la mission de l'Association des Artistes, songer qu'elle a des infortunes nombreuses et respectables à secourir, des orphelins à adopter, des vieillards à protéger contre le malheur qui couronne si souvent une longue et laborieuse carrière. Si on lui tient compte de la situation qui lui est faite, il n'y a qu'à se féliciter du résultat qu'elle atteint et d'un succès dont tant de malheureux vont profiter.

La messe de M. Bonetti, à laquelle nous revenons, a tout ce qu'il faut pour aider l'Association dans l'accomplissement de cette tâche; c'est un cadre tout fait pour les éléments dont nous venons de parler. La part étant faite de l'opportunité de cette œuvre, et l'Association étant mise hors de cause, nous allons examiner cette composition.

Nous voudrions nous persuader que la partition de M. Bonetti a le droit d'afficher la prétention d'être un échantillon, pas davantage, de la musique religieuse dans le style italien ; mais, malgré notre bonne volonté, nous ne pouvons même pas lui accorder cela. Cette œuvre musicale manque complétement de pensées homogènes, d'unité de vues, de conception idéale. Certes, les paroles liturgiques de la sainte messe ont un sens bien profond, bien caractéristique et bien dramatique, et un compositeur a là un vaste champ pour donner essor à tout son génie.

Le *Kyrie*, qui est une prière si douce, une invocation à voix modérée, a été traité par M. Bonetti dans un sentiment tout différent. Il termine son *Kyrie* par un accord de de triton en tierce mineure, suivi de l'accord parfait de *fa* en manière d'imprécation, comme les effets de ce genre s'emploient dans les œuvres de musique dramatique.

Le *Gloria* n'est composé que de phrases musicales ajustées les unes aux autres, sans qu'il y ait entre elles une cohésion et une parenté d'idées.

Il est au moins étrange d'entendre traiter le mot *suscipe* de la façon suivante : *suscipe*, avec l'*i* prolongé.

Que dire d'un *Miserere nobis* exprimé à la façon de quelqu'un qui vous mettrait une épée sur la gorge, et menacerait de vous assassiner en criant : *Miserere nobis!!!*

Le *Credo*, ce grand et sublime poëme, n'est pas mieux traité, c'est toujours la même recherche des effets, de phrases en *crescendo*, comme Rossini en faisait avec une si grande facilité dans ses magnifiques opéras.

Il en est de même de tout le reste dans les œuvres qui n'ont de la musique religieuse que le titre, qui sont écrites loin de l'inspiration, et qui décèlent le plus souvent l'ignorance absolue des premières règles de la prosodie latine.

L'orchestration de la messe de M. Bonetti laisse bien à désirer. L'emploi trop fréquent des cuivres fatigue l'auditeur, et nous y avons remarqué des accompagnements de violon tout à fait déplacés dans une église.

Ah ! que nous sommes encore loin de ce temps désiré où nous voudrions voir, dans l'Église catholique, une musique où il y eût infiniment plus de cœur que d'esprit, plus d'inspiration que de savoir-faire, plus de touchant que de grandiose, plus de naïveté que de science !

Il nous reste à rendre hommage à mademoiselle Falconi qui, prévenue seulement la veille, a bien voulu chanter les solos de la messe. La voix magnifique de cette célèbre cantatrice a produit un effet admirable sous les voûtes élancées de Saint-Eustache. Quel fini, quel charme et quelle prodigieuse exécution ! Son style de maître, son interprétation spontanée, et surtout son exécution irréprochable nous ont laissé une profonde impression. C'est bien ainsi qu'il faut chanter la musique religieuse, c'est cette conviction et cet enthousiasme que nous avons cherché vainement jusqu'à ce jour ; mais nous l'avons enfin trouvé, et c'est pour nous un plaisir de le dire. Le public a paru satisfait et il n'a pas songé à se plaindre de la substitution d'une chanteuse à une autre.

Georges SCHMITT.

Nos abonnés recevront avec ce numéro une gravure représentant sainte Cécile, due au crayon distingué de M. Hildibrand.

Le 8 de ce mois, la messe de M. Ch. Gounod a été chantée à Saint-Eustache, par les orphéons de Paris, sous la direction de M. H. de Lafontaine.

A l'occasion de la Sainte-Cécile, une messe de M. Dietch a été chantée, le lundi 9 décembre, dans l'église de la Madeleine.

On nous écrit de Toulouse : La fête de sainte Cécile a été célébrée à Toulouse dans l'église de la Daurade. La société de *Clémence-Isaure*, dirigée par M. Beaudoin, a exécuté la messe de M. Gounod. On a chanté à l'offertoire le *Pater* de Bezozzi.

L'exécution a très-bien marché et le public était nombreux.

On nous écrit de Rouen :

La fête de sainte Cécile a été célébrée cette année dans l'église métropolitaine. L'un des vicaires, M. l'abbé Quertier, a dit une grand'messe à l'autel consacré à la patronne des musiciens. Quatre-vingts chanteurs, pris dans les maîtrises de la ville et de la métropole, ont exécuté, sous la conduite de M. l'abbé Bluet, maître de chapelle de la cathédrale, le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe en *mi* bemol de Haydn, le *Credo*, le *Sanctus*, le *Benedictus* de la messe impériale du même maître. L'ensemble des voix était excellent. On n'a eu que des éloges à donner au chef et aux exécutants.

Les solos, chantés par M. l'abbé Seigon, par MM. Fouldrain, Chauvière et deux enfants de la maîtrise, méritent nos compliments.

Le grand orgue était tenu par M. Klein, qui a exécuté entre autres morceaux un *Offertoire*, une composition de Rinck, et la *Marche nuptiale* de Mendelssohn.

Malgré tout le bon vouloir et le zèle que M. Bluet a montré dans l'organisation de cette solennité, et dont nous lui savons gré, il est regrettable qu'une ville importante comme la capitale de la Normandie n'ait pas réuni tous les éléments artistiques dont elle dispose pour célébrer cette belle fête de sainte Cécile. Le retour annuel de ce grand jour devait être une occasion de mettre en œuvre toutes les ressources musicales de la localité. On glorifierait de cette façon, et du même coup, la grande sainte dont c'est la fête, et l'art religieux qu'elle protége et ennoblit de son patronage depuis plusieurs siècles.

— Nos lecteurs nous pardonneront de sortir pour cette fois de nos attributions en rendant compte d'une petite pièce représentée, dans le courant de novembre, sur la scène du Théâtre-Lyrique.

La *Nuit aux gondoles*, opéra en un acte, porte la signature de M. Prosper Pascal, un des membres les plus actifs de notre Comité de rédaction. A ce titre et à plusieurs autres encore, cette œuvre nous est sympathique, et nous sommes heureux de constater le succès qu'elle a obtenu près des musiciens les plus compétents du feuilleton parisien.

M. Pascal a eu le malheur de tomber sur un *libretto* dénué de tout intérêt et de toute situation scénique. Ceux qui jugent une œuvre lyrique d'après le plaisir que leur fait éprouver le roman qui se déroule sur le théâtre, ne pardonnent pas au compositeur la faute du parolier. Pour nous qui prêtons notre attention à la musique, nous avons été charmé, en dépit du poëme, des mélodies qui étincellent à chaque instant dans cette œuvre. Ce n'est pas la mélodie tout d'une venue, bien banale et bien surannée, mais l'idée musicale entreprise par l'orchestre et les voix, courant de l'une aux autres, forçant les instruments à varier leurs timbres, obligeant les chanteurs à ménager la phrase, à dire juste et à rester dans l'unité de la partition.

Pour tout dire, nous avons vu, dans la *Nuit aux gondoles*, une œuvre de conscience et d'inspiration deux fois mal servie par le libretto et par les chanteurs. M. Prosper Pascal ne doit pas de revanche aux musiciens compétents. Ils savent ce qu'il fait, où il va et ce qu'il veut. L'art vrai le sait bien aussi.

Nous engagerons M. Pascal à méditer sur ces paroles prononcées par un de ses confrères : « La musique religieuse joue de malheur dans notre temps. Voilà un musicien qui a toutes les qualités du genre et qui va s'égarer dans le temple profane un peu trop tumultueux pour sa muse délicate et timide. C'est la seconde fois, avec la *Statue*. »

Ch. Pollet.

On nous écrit de Poitiers :

Monsieur Repos,

On s'occupe de toutes parts du chant et de la musique d'église, et il faudra bien que tôt ou tard les bonnes raisons données pour ou contre ce qui se fait en ce genre triomphent des abus qui vivent encore trop autour de nous. Mais ce triomphe n'arrivera qu'à condition que pendant ce travail de régénération vers lequel convergent tant d'efforts, on ne laissera passer sans obstacle, aucune des étrangetés qui persistent à se produire et par cela même à se perpétuer.

Nous avons vu s'arrêter à Poitiers, revenant d'Angleterre, des États-Unis et du Mexique, les *Ménestrels pyrénéens*, association de chanteurs aux belles voix, à la méthode pure, qui s'appelait il y a dix ans les *quarante Montagnards* et qui ne sont plus aujourd'hui qu'au nombre de sept. Cette réduction est-elle un malheur? peut-être : car un si grand nombre de voix chantant dans un énorme ensemble sous la vaste étendue de voûtes sonores, doivent nécessairement s'écouter les unes les autres et porter plus d'attention à l'union irréprochable de leurs notes harmoniques : il est d'ailleurs plus facile aussi à des sons moins purs, sinon absolument faux, de se perdre à travers tant de voix généralement soutenues ou de s'éclipser sans inconvénient à la faveur de tant d'autres qui ne faillissent pas.

Soit que nos *ménestrels* manquent aujourd'hui de l'avantage que je signale, soit que leur petit nombre devienne insuffisant à les affranchir de l'abus contraire, il s'en faut que la musique sacrée n'ait pas à se plaindre de la manière qu'ils y font valoir. Ils ont obtenu d'exécuter à la cathédrale, magnifique vaisseau parfaitement convenable à l'ampleur de leur vocalisation, une messe solennelle qui fut celle du chapitre du dimanche 20 octobre 1861. Cette messe, citée par nos artistes voyageurs comme étant à l'*instar de la chapelle Sixtine*, et qu'ils avaient chantée à Jérusalem, à Bethléem et *dans toutes les cathédrales de la chrétienté*, n'a pas donné aux connaisseurs la satisfaction qu'ils devaient s'en promettre ; elle est venue, au contraire, une millième fois de plus, fortifier les objections répétées partout aujourd'hui contre ce qui n'est pas du plain-chant *pur et simple*, c'est-à-dire sans aucun mélange de parties étrangères, et à plus forte raison de recherches, de coquetteries ou de tours de force toujours blâmables dans une musique dont l'objet exclusif est la prière ou la louange de Dieu.

Je ne sais comment on peut appeler cela du chant de la chapelle Sixtine, mais je sais bien qu'à Rome on n'adopterait pas un mélange bizarre d'expressions plus ou moins hasardées comme celles par lesquelles nos voyageurs ont voulu rendre les sentiments divers du *Gloria* et du *Credo*. Vous savez, monsieur, que le moindre *maestro* s'étudie en pareil cas à chercher des effets ; qu'il y a des passages, de simples mots sur lesquels les prétentions de chacun montent à l'envi, et qu'une fois juchés sur ce pinacle au bas duquel tout le reste n'est rien, c'est à qui fera mieux son soprano, son ténor ou sa basse-taille. La messe que nous avons entendue ici est de cette force. C'est toujours le même système; malheureusement aussi ce sont les mêmes fautes de composition; le latin avec sa quantité prosodique, le sens avec ses inexorables intervalles ou ses indispensables repos sont écorchés trop souvent; ce que le plain-chant exécuté d'après ses règles simples et d'autant plus praticables, ne pouvait admettre avec des voix tant soit peu exercées, puisque l'intonation, la médiation et les accents y résument toutes les conditions d'une exécution convenable, digne et religieuse. Et puis, comme il faut bien de la variété, nous avons entendu nos virtuoses, après les lenteurs accoutumées en certains passages, s'élancer tout à coup, au milieu des deux importantes partitions dont je parle, dans un ensemble de doubles et triples croches, à travers lesquelles il était impossible de distinguer autre chose que d'informes articulations, arrivant à marche forcée jusqu'au plus étonnant galimatias qui puisse désoler des oreilles chrétiennes.

Je signale cela, monsieur, parce que je pense, et vous penserez comme moi, que tant d'exemples viennent ajouter chaque jour à ceux qui prouvent combien nous devons combattre pour le plain-chant *exclusif* dans nos fêtes catholiques. On a essayé, on essaie encore de le remplacer, ou de lui accoler des éléments exotiques. Voilà comment on réussit, et, disons-le, comment on réussira toujours. Les exceptions fournies par de rares compositions noblement caractérisées, et par une exécution plus rare encore, ne prouveront jamais contre cette règle : que le plain-chant va seul aux solennités de la religion qui l'a adopté, et qu'avec ses pieuses et graves mélodies il inspirera, bien compris et bien rendu, plus de sainte joie, plus de pieuse tristesse plus de paix intérieure et d'amour de Dieu que toutes les *messes musicales* possibles, eussent-elles fait le tour du globe depuis la cathédrale de Pékin jusqu'à celles de Rennes ou de Paris.

Agréez, monsieur, mes très-humbles salutations.

L'abbé Aubert, chanoine de l'église de Poitiers.

— On lit dans l'*Ami de l'ordre*, qui se publie à Digne (Basses-Alpes).

La musique est, vous le savez, l'âme du pays. Il n'y a que huit jours, qu'une soirée musicale réunissait, au Cercle de Paris, une foule avide d'entendre l'exécution d'un programme bien capable de piquer la curiosité publique : romances, chœurs, chansonnettes, ouvertures, rien n'avait été négligé pour cela. Au moment où je vous écris ces lignes notre belle musique célèbre la Sainte-Cécile... Elle nous a fait entendre, ce matin, à la messe, trois morceaux de choix, parmi lesquels j'ai remarqué une mosaïque sur *Haïdée*. L'ensemble et le scrupule des nuances lui assurent plus que jamais les lauriers qu'elle a justement recueillis partout où elle s'est présentée. Après la messe, nos jeunes virtuoses ont apporté devant l'autel l'étendard remporté à Digne et l'ont fait bénir.

Fernand.

Malgré notre sympathie pour la musique d'*Auber* et particulièrement pour celle de *Haydée*, s'il s'agit de cet opéra dans l'article qu'on vient de lire, on nous permettra de trouver pour le moins étrange que l'on ait choisi une

mosaïque des morceaux de cet ouvrage pour fêter sainte Cécile.

Haydée est chaque soir applaudie au théâtre. Il y avait quelque convenance de sa part à laisser le champ libre à la musique sacrée le seul jour et dans le seul lieu où celle-ci puisse prétendre à une manifestation sérieuse.

Un fait pareil prouve une fois de plus la nécessité de la croisade que la *Revue de musique sacrée* a entreprise, il y a trois années déjà, sous un autre titre.

Nous publions avec ce numéro un *Offertoire* à quatre voix de M. César Franck, maître de chapelle et organiste à Sainte-Clotilde.

Cette belle composition, destinée aux premiers dimanches du mois, est écrite dans le style châtié des musiciens d'outre-Rhin. Il n'arrivera jamais qu'on la confonde avec ces compositions légères qui déshonorent trop souvent le genre religieux dont elles usurpent le titre.

C'est un *Offertoire* pareil à celui que nous donnons aujourd'hui que M. Franck a fait entendre le 8 de ce mois à Sainte-Clotilde, avec cette différence que l'adjonction de la harpe lui prêtait un sentiment vague, qui reportait l'esprit au temps des rois et des cantiques divins devant les tabernacles.

M. Franck est un de ceux qui comprennent le caractère de la musique sacrée. Si une collaboration nous est précieuse, c'est bien celle de cet artiste aussi savant que modeste et que l'Allemagne apprécie hautement. L. R.

VII.

CHRONIQUE.

Le *Bulletin des Lois* (n° 960) contient deux décrets ainsi conçus :

« Art. 1er. Le bref donné à Rome, le 20 du mois de septembre 1860, par Sa Sainteté le pape Pie IX, pour la béatification de Benoît-Joseph Labre, est reçu et sera publié dans l'empire en la forme ordinaire.

« Art. 2. Ledit bref est reçu sans approbation des clauses, formules ou expressions qu'il renferme, et qui sont ou pourraient être contraires à la Constitution, aux lois de l'empire, aux franchises, libertés et maximes de l'Eglise gallicane.

« Art. 3. Ledit bref sera transcrit en latin et en français sur les registres de notre conseil d'Etat. Mention de ladite transcription sera faite sur la copie ci-jointe par le secrétaire général du conseil. »

« Art. 1er. Le bref donné à Rome, le 9 avril 1861, par lequel Sa Sainteté le pape Pie IX permet aux chanoines titulaires de la cathédrale de St-Brieuc et à leurs successeurs de porter sur leur habit de chœur une croix d'argent à huit branches à l'effigie du pape Pie IX, et suspendue à un ruban de soie de couleur violette, est reçu et sera publié dans l'empire en la forme ordinaire.

« Art. 2. Ledit bref est reçu sans approbation des clauses, formules et expressions qu'il renferme et qui sont ou pourraient être contraires à la Constitution, aux lois de l'empire, aux franchises, libertés et maximes de l'Eglise gallicane.

« Art. 3. Ledit bref sera transcrit en latin et en français sur le registre de notre conseil d'Etat. Mention de ladite transcription sera faite sur l'original par le secrétaire général dudit conseil (1). » (*Le Monde.*)

(1) Plusieurs de nos abonnés nous ont déjà exprimé le désir de voir citer dans la *Revue* les textes énoncés dans les articles, afin de ne pas être constamment obligés de recourir aux sources. Nous ne manquerons pas désormais de satisfaire sur ce point à leur juste demande. — Le serment prêté par l'élu, le jour de sa consécration, parle expressément : « Apostolorum limina singulis (trienniis) personaliter per me ipsum visitabo et domino nostro ac successoribus præfatis rationem reddam de toto meo pastorali officio ac de rebus omnibus ad meæ Ecclesiæ statum, ad cleri et populi disciplinam, animarum denique, quæ meæ fidei traditæ sunt, salutem quovismodo pertinentibus, et vicissim mandata apostolica humiliter recipiam et quam diligentissime exequar. Quod si legitimo impedimento detentus fuero, præfata omnia adimplebo per certum nuntium ad hoc speciale mandatum habentem, de gremio mei capituli, aut alium in dignitate ecclesiastica constitutum seu alias personatum habentem ; aut his mihi deficientibus per diœcesanum sacerdotem, et hoc deficiente omnino, per aliquem alium presbyterum sæcularem vel regularem, spectatæ probitatis et religionis, de supradictis omnibus plane instructum. De hujusmodi autem impedimento docebo per legitimas probationes ad sanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinalem Proponentem in Congregatione sacri Concilii, per supradictum nuntium transmittendas. » (PONTIFICALE ROMANUM, *de Consecratione electi in episcopum.*) La rubrique du Pontifical modifie comme il suit le *triennium*, qui ne concerne que les évêques d'Italie : « Ad tempus singulorum quadrienniorum (tenentur) Germani, Galli, Hispani, Belgæ, Bœmi, Hungari, Poloni, Angli, Scoti, Iberni et cæteri omnes qui in Europa citra mare Germanicum et Balticum atque omnium insularum maris Mediterranei. » (*Ibidem.*)

— L'Eme et Rme Cardinal d'Andrea ayant donné sa démission de la préfecture de la S. Congrégation de l'Index, SA SAINTETÉ, après quelques jours, s'est déterminée à l'accepter et a ensuite daigné nommer, comme préfet de cette S. Congrégation, S. E. Rme le Cardinal Louis Altieri, Camerlingue de la S. E. R.

(*Correspondance de Rome.*)

— Mathieu Gauthier, prieur de Saint-Martin-du-Val, fut élu abbé de Marmoutier le 1er mars 1515. Ce fut lui qui commença le jubé de l'église, achevé en 1527 ; il donna aussi de magnifiques ornements et des vases sacrés d'une grande richesse. On doit à sa piété le bréviaire de Marmoutier, imprimé à Tours, chez Cherchele, en 1535. Ayant obtenu, en 1520, une partie du chef de sainte Anne, il consacra, dans l'église de Marmoutier, une chapelle en l'honneur de la sainte, et y fit déposer ses reliques dans une châsse magnifique. Nommé évêque de Négrepont en 1537, par le pape Paul III, il résigna l'abbaye de Marmoutier en faveur de Philippe Hurault. Il mourut dans le domaine du Louroux, dont on lui avait donné la jouissance, le 15 juillet 1552.

(*Mémoires de la Société archéologique de Touraine.*)

— L'Académie des *Arcades*, issue des réunions littéraires dont Christine de Suède était devenue le centre, pendant son séjour à Rome, ne s'organisa toutefois qu'après sa mort, en 1690. Elle tint d'abord ses réunions sur le Palatin, dans les Jardins Farnèse (les mêmes que le roi de Naples vient de vendre à l'empereur Napoléon III); puis sur l'Aventin, dans le Jardin Ginnasi. C'est alors que l'aspect champêtre des lieux, non moins que la prédilection marquée des académiciens pour le genre pastoral, donna naissance à ces appellations de *Bosco Parrasio* et d'*Arcadia*, que l'usage a maintenues jusqu'à nos jours, bien que cette académie tienne aujourd'hui ses réunions sur le Janicule, dans un local qui lui fut donné, en 1726, par le roi de Portugal Juan V. Ce local fut magnifiquement reconstruit et embelli, grâce à la générosité de Grégoire XVI, et rouvert solennellement le 4 septembre 1834.

(*Correspondance de Rome.*)

— On a découvert à Varsovie un manuscrit slave, sur parchemin, du onzième siècle, c'est une traduction des Psaumes de David, par l'évêque de Kiew, Michel Gretschina, qui mourut en 1020. Ce paraît être le plus ancien monument de la littérature slave.

(*Rosier de Marie.*)

— On écrit de Naples, le 20 septembre à l'*Osservatore romano*, au sujet de la fête de saint Janvier : — « Hier, fête de S. Janvier, a eu lieu, comme par le passé, le miracle de la liquéfaction du sang du grand thaumaturge, protecteur de notre cité. Il est impossible de se faire une idée de la foule qui se pressait hier dans la cathédrale pour contempler le miracle, et de l'enthousiasme, de la ferveur, de la dévotion avec laquelle elle y assistait. Sur tous les visages, on lisait un vif désir d'avoir « un bon miracle »; et Dieu s'est plu à exaucer son peuple. Les ampoules qui contiennent le sang ont été exposées à neuf heures et demie du matin; et aussitôt on a commencé les prières publiques. Au bout de quarante-sept minutes, le miracle avait lieu; le sang précieux se liquéfiait en entier, prenait une teinte rouge vif et remplissait l'ampoule, puis diminuait ensuite de quelques lignes. Il faut avoir assisté à ce prodige pour pouvoir se faire une idée de l'émotion qui se produit au moment où commence le miracle : un frémissement de pieux enthousiasme s'empare du peuple qui y assiste, pour éclater bientôt en un immense cri de ferveur. Les tristes conjonctures que nous traversons avaient attiré dans le lieu saint un concours encore plus grand que les années précédentes.

(*Correspondance de Rome.*)

BULLETIN LITURGIQUE

DIVERS DÉCRETS DES SS. CONGRÉGATIONS ROMAINES.

I.

Le vénérable Antoine-Alphonse Bermejo. Décret d'approbation de ses vertus héroïques.

Le jour de la fête de l'Immaculée-Conception 1860, notre Saint-Père le pape Pie XI promulgua le décret suivant, qui reconnaît l'héroïsme de toutes les vertus pratiquées par le vénérable serviteur de Dieu, Antoine-Alphonse Bermejo, laïque, du diocèse de Valladolid, en Espagne.

« DECRETUM Vallisoletanæ beatificationis et canonizationis « venerabilis servi Dei Antonii Alonsii Bermejo fundatoris « nosocomii Sancti-Michaelis Archangeli oppidi de la Nava « del Rey super dubio : *An constet de virtutibus theologa- « libus : Fide, Spe, et Charitate in Deum et proximum, « necnon de cardinalibus : Prudentia, Justitia, Fortitu- « dine, et Temperentia in gradu heroico in casu, et ad « effectum, de quo agitur?*

« Dum filii hujus sæculi secundum desideria sua ambu- « lantes in impietatibus, ac radicem omnium malorum « cupiditatem appetentes errant a fide, omnique spreta « dominatione libertatem promittunt, cum ipsi servi sint « corruptionis ; Deus filiis lucis, ne carnali hac philosophia « decipiantur, novum in venerabili servo suo Antonio « Alonsio Bermejo exemplum exhibet perfectæ illius liber- « tatis, qua Christus nos liberavit. Ortus enim venerabilis « Antonius anno MDCCLXXVIII in oppido *de la Nava del « Rey* Vallisoletanæ diocesis, atque octuagenario major « viam universæ carnis ingressus, cum ad laicam vitam in « sæculo agendam divinitus fuisset vocatus, in id unum ab « infantia ad extremam usque canitiem incubuit, ut fugiens « ejus, quæ in mundo est, concupiscentiæ corruptionem, « in legem perfectam libertatis perspiceret, et permaneret « in ea. Hinc sobrie, et juste, et pie vivens in hoc sæculo, « tanta semper morum innocentia enituit, ut candidam, « quam in baptismate accepit vestem, immaculatam per- « tulerit ante tribunal Christi. Hinc, quæ retro sunt obli- « viscens, ad ea vero, quæ priora sunt, jugiter extendens « seipsum, adeo admirabiles in corde suo adscensiones « disposuit, ut, maxime arduo emisso voto id semper effi- « ciendi quod perfectius esse intelligeret, fideliter illud ad « ultimum usque vitæ spiritum fuerit executus. Hinc deni- « que omnia detrimentum esse existimans propter emi- « nentem scientiam Jesu Christi Domini Nostri quæ mun- « dus appetit eo usque despexit, ut non satis habuerit « amplissimum patrimonium suum in ægrotis subvenien- « dis totum conferre, egenus factus pro Christo cum esset « dives, sed seipsum quoque voluerit illorum famulatui « mancipare, atque in humili inservientium gradu consti- « tutus vilissima quæque officia diuturno quinquaginta « annorum spatio iisdem exhibuerit.

« Tot tantisque clarus virtutibus cum venerabilis Anto- « nius anno MDCCLVIII decessisset, fama sanctitatis ejus, « quæ prætergressa sepulcrum longe lateque apud Hispa- « nos percrebuerat, Summum Pontificem sanctæ memo- « riæ Clementem XIII anno MDCCLXIV induxit ad com- « missionem causæ de ejus beatificatione et canonizatione « propria manu signandum.

« Præmissis posthæc, riteque absolutis actis omnibus ad « hoc expediendum causarum genus ab apostolica Sede « præscriptis, quæstio de heroicis ven. Antonii virtutibus, « quam notissimæ totius Europæ vicissitudines institui « antea non permiserant, agitari tandem potuit anno « MDCCCXIX in congregratione *antepræparatoria* habita « IX kalendas decembris in ædibus cl. me. Cardinalis Bar- « daxy, tunc causæ relatoris. Post hanc congregationem « cum cursus ob temporum injuriam, ac miserrimas His- « panici regni perturbationes diu causa siluisset, alteri de « virtutibus disquisitioni locus esse non potuit usque ad « præsentem annum MDCCCLX quo curis et studio conci- « vium venerabilis servi Dei causa ipsa ad novam veluti « vitam excitata ac revocata fuit. Pontificia itaque aucto- « ritate in causæ relatorem electo Rmo Cardinali Ludovico « Altieri, quæstio de virtutibus discussa denuo fuit in cœtu « *præparatorio* celebrato IV idus januarii hujusce anni « MDCCCLX in palatio apostolico Vaticano. Successit tan- « dem *generalis* conventus hoc pariter anno MDCCCLX « coram Sanctissimo Domino Nostro Pio Papa IX in palatio « Vaticano actus III idus septembris, ubi cum idem Rmus « Cardinalis Altieri dubium proposuisset : *An constet de « virtutibus theologalibus : Fide, Spe, et Charitate in « Deum, et proximum;* necnon *de cardinalibus : Pruden- « tia, Justitia, Fortitudine, et Temperentia, earumque « adnexis in gradu heroico in casu, et ad effectum, de « quo agitur?* singuli tum Rmi Cardinales sacris tuendis « Ecclesiæ ritibus propositi, tum patres consultores suum « ex ordine votum aperuerunt.

« Omnibus auditis, Sanctissimus Dominus Noster suam « statim noluit declarare sententiam, sed spatium ad deli- « berandum sumpsit admonens in negotio gravissimo cœ- « lestis consilii Spiritum a Patre luminum interim esse « poscendum.

« Re autem mature secum perpensa, fervidisque preci- « bus iteratis, supremum suum judicium hac die, qua « Immaculatæ Deiparæ Conceptioni plaudit Ecclesia, pro- « ferre constituit. Eucharistico itaque Sacrificio piissime « celebrato, cum in Sixtino sacello ad Vaticanum sacro « circumdatus patrum eo advocari præcepit Rmos Cardi- « nales Constantinum Patrizi, episcopum Albanensem, Sa- « crorum Rituum Congregationis præfectum, ac Ludovi- « cum Altieri causæ relatorem una cum R. P. Andrea « Maria Frattini, Sanctæ Fidei Promotore, meque subscripto « Sacrorum Rituum Congregationis Secretario, iisque ad- « stantibus, declaravit : *Constare de virtutibus theologa- « libus : Fide, Spe, et Charitate in Deum, et proximum ; ac « de cardinalibus : Prudentia, Justitia, Fortitudine, et « Temperantia, earumque adnexis ven. servi Dei Antonii « Alonsii Bermejo in gradu heroico in casu, et ad effec- « tum, de quo agitur.*

« Hoc autem decreto publici juris fieri, et in acta Sacro- « rum Rituum Congregationis referri mandavit VI idus « decembris MDCCCLX. — C. Episcopus Albanensis « Card. Patrizi S. R. C. Præfectus. — Loco signi. — « *H. Capalti, S. R. C. Secretarius.* »

II

Le vénérable Gabriel Perboyre, prêtre de la Congrégation de la Mission.

Après l'introduction de la cause doit venir le décret d'usage pour constater si les prescriptions du pape Urbain VIII *super non culta* sont fidèlement observées. Voici le décret rendu par la congrégation particulière qui est chargée de la béatification du vénérable serviteur de Dieu.

« DECRETUM Sinarum beatificationis seu declarationis « martyrii ven. servi Dei Joannis Gabrielis Perboyre sa- « cerdotis congregationis Missionis Sancti-Vincenti de « Paulo.

« Quum in congregatione particulari a Sanctissimo Do- « mino Nostro Pio Papa IX die 20 decembris anni mox « elapsi 1860 deputata in causa beatificationis, seu decla- « rationis martyrii ven. servi Dei Joannis Gabrielis Per- « boyre prædicti, et hodierna die habita in ædibus sub- « scripti Cardinalis Sacrorum Rituum Congregationis præ- « fecti sequens dubium propositum fuerit abeodem cardinali « præfecto causæ ipsius relatore : *An constet de paritione « decretis sa. me. Urbani Papæ VIII seu de cultu ven. « servo Dei nunquam exhibito?* Emi et Rmi Cardinales, « audito prius scripto R. P. D. Andrea Maria Frattini « Sanctæ Fidei promotore, et tam ejus, quam aliorum « prælatorum officialium exquisito voto, rescribere rati « sunt : *Constare.* Die 18 februarii 1861.

« Facta postmodum de præmissis a subscripto secretario « eidem Sanctissimo Domino Nostro fideli relatione, « Sanctitas Sua prædictam sententiam ratam habuit, et « confirmavit. Die 21 ejusdem mensis et anni.

« Loco signi. — C. Episcopus Portuen. et S. Rufinæ Car'. « Patrizi S. R. C. Præfectus. — *H. Capalti, S. R. C. Secre- « tarius.* »

(*Analecta juris Pontificii.*)

A M. le Rédacteur du Bulletin liturgique de la *Revue de Musique sacrée.*

Montrouge-Paris, 9 octobre, 1861.

Monsieur le Rédacteur,

Un abonné de votre estimable journal, sachant que j'ai fait des études sérieuses sur la vie de saint François de

Sales, me communique le numéro de *la Paroisse*, du 15 septembre dernier, qui contient un article sur l'illustre évêque de Genève. Je l'ai lu en effet avec un vif intérêt, mais j'y ai remarqué deux erreurs assez graves que vous serez, je pense, bien aise de rectifier.

1° Il y est dit que « après l'ouverture du corps du saint « évêque, et au moment de renfermer le cœur dans la boîte « de plomb qui devait le contenir, il fut déposé entre les « mains de sainte Chantal qui se trouvait à Lyon. »

Tout le monde sait que sainte Chantal n'était plus à Lyon à l'époque de la mort de son saint directeur, qui lui avait prescrit de continuer sa route pour faire la visite des monastères de Grenoble, Belley, Chambéry, etc.

2° « Quand on voulut le placer dans la boîte, une par« celle de ce cœur précieux s'en détacha et resta dans les « mains de sainte Chantal. Le monastère de la Visitation « de Nevers possède cette parcelle vénérée. »

C'est là une de ces légendes apocryphes qui s'attachent quelquefois aux histoires les plus authentiques, comme certaines plantes parasites aux grands arbres. Nous venons de dire que sainte Chantal s'était éloignée de Lyon. Quant à la relique possédée par le monastère de Nevers, ce n'est point une parcelle du cœur de saint François, mais bien le cœur de sainte Chantal elle-même. Après sa mort, qui arriva à Moulins, le 13 décembre 1641, ce précieux dépôt fut retenu par le monastère dans lequel elle avait rendu le dernier soupir, malgré les réclamations que fit d'abord le premier monastère de Paris, en vertu d'une promesse écrite de la sainte. Le monastère de Moulins fut ensuite transféré à Charité-sur-Loire, et de là à Nevers, où ce cœur se conserve encore aujourd'hui. Le savant auteur de l'article cité par le journal *la Paroisse*, paraît ne s'être point souvenu de ces diverses circonstances, et de là sera provenue sa méprise.

Si vous croyez ces éclaircissements de nature à intéresser vos lecteurs, je vous autorise à les publier.

Veuillez agréer, monsieur le Rédacteur, l'hommage de ma parfaite considération.

Fr. P.

VIII.

BIBLIOGRAPHIE.

HISTOIRE GÉOGRAPHIQUE ET STATISTIQUE DES BASSES-ALPES, par M. l'abbé J.-J.-M. Féraud curé de Sièyes, correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, membre de la Société française d'archéologie et des Académies des Belles-Lettres de Marseille, d'Aix et de Toulon, etc., etc. Un beau volume in-8° de 47 feuilles et demie (470 pages), avec carte et portraits. Prix : 6 fr. Paris, E. Repos, 70, rue Bonaparte.

Cet ouvrage, œuvre de dévouement et fruit de longues et patientes études, résume dans un cadre simple, concis et bien ordonné, une foule de documents intéressants épars dans des livres ignorés ou peu connus, ou ensevelis dans la poussière des archives municipales. C'est une véritable encyclopédie locale contenant tout à la fois l'histoire civile, politique, religieuse, naturelle, statistique et biographique du département des Basses-Alpes en général et de toutes les communes qui en font partie.

Ce livre a été accueilli avec une faveur peu commune, et regardé comme un monument historique que bien peu de départements possèdent encore. Les hauts encouragements et les éloges mérités que lui ont décerné à l'envi et à l'unanimité, M. le préfet et le conseil général des Basses-Alpes, dans les sessions de 1860 et 1861 ; le savant compte rendu publié dans les nos 30, 31 et 32 de *L'Ami de l'Ordre* et du *Journal de Forcalquier*, de cette présente année ; l'invitation pressante adressée à tous les maires des Basses-Alpes de faire voter l'acquisition de ce livre par les conseils municipaux, et insérée en tête du n° 21 du *Recueil des actes administratifs*; l'empressement enfin des hommes studieux et sincèrement amis de leur pays à souscrire à cette publication, disent assez et le mérite et l'utilité de ce livre.

EAU BÉNITE DE S. IGNACE par Ed. Terwecoren, de la Compagnie de Jésus.» Bruxelles, 2e édition de 32 p., 50 cent. par la poste; Paris, E. Repos, 70, rue Bonaparte.

Depuis le xvie siècle, cette eau, bénite par un prêtre ou même par un simple fidèle, opère sur les malades, qui s'en servent *pendant neuf jours, en buvant chaque fois un peu de cette eau, ou en en mettant quelques gouttes sur la partie du corps malade dont on demande la guérison* (p. 30), des effets tels qu'on les regarde généralement comme miraculeux. Aussi l'auteur commence-t-il le récit de ces *événements merveilleux* en les faisant précéder de la déclaration ordonnée par Urbain VIII, qui soumet à la seule Eglise romaine le jugement de semblables faits.

Nous ne citons ici qu'à titre de curiosité liturgique la formule employée pour la bénédiction de l'*Eau de saint Ignace*, car, pour être usitée à l'église, il lui faudrait une approbation spéciale de la Sacrée Congrégation des Rites, que ne mentionne pas l'opuscule belge. D'ailleurs, la phrase du début nous fait justement soupçonner que cette approbation n'existe pas. — Je copie textuellement le P. Terwercoren, p. 26-28 :

« Formule de bénédiction de l'Eau de saint Ignace, et prières analogues.

« N'ayant trouvé nulle part une formule authentiquée, nous donnons celle qui est le plus en usage.

« *Formula benedictionis aquæ S. Ignatii.*

« ℣. Adjutorium nostrum in nomine Domini;
« ℟. Qui fecit cœlum et terram.
« ℣. Sit nomen Domini benedictum;
« ℟. Ex hoc nunc et usque in sæculum.
« ℣. Domino exaudi orationem meam;
« ℟. Et clamor meus at Te veniat.
« ℣. Dominus vobiscum;
« ℟. Et cum spiritu tuo.

« OREMUS.

« Bene ✠ dic, Domine, creaturam istam aquæ, ut sit remedium generi humano, et præsta, per piissimam misericordiam tuam, per Jesu Christi sanguinem, et intercessionem sancti Ignatii et omnium Sanctorum, ut quicumque ex ea sumpserint, liberationem ab omnibus malis, corporis sanitatem et animæ tutelam percipiant. Per Christum Dominum nostrum. Amen

« ℣. Justum deduxit Dominus per vias rectas;
« ℟. Et ostendit illi regnum Dei.

« OREMUS.

« Adesto, Domine, supplicationibus nostris, quas in beati Ignatii, confessoris tui, commemoratione deferimus, ut, qui nostræ justitiæ fiduciam non habemus, ejus qui Tibi placuit precibus adjuvemur.

« Deus qui glorificantes Te glorificas, et in Sanctorum tuorum honoribus honoraris, concede propitius, ut, qui sancti tui Ignatii gloriosa merita colimus, ejus pia patrocinia sentiamus.

« Deus, qui ad majorem tui nominis gloriam propagandam, novo per beatum Ignatium subsidio militantem Eclesiam roborasti, concede, ut ejus auxilio et imitatione certantes in terris, coronari cum ipso mereamur in cœlis. Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum. Amen.

« *Reliquiæ vel numisma sancti Ignatii intingiur huic aquæ, et ad signum* ✠ *ducitur ter in formam crucis per aquam.*

« Confer, benignissime Deus, per contactum numismatis (*vel* reliquiarum) sancti Ignatii, aquæ huic virtutem sanandi corpus et animam, pellendique omnia mala ab hoc loco ejusque incolis, in nomine Pa ✠ tris, et Fi ✠ lii, et Spi ✠ ritus Sancti. Amen. »

(1) Il est à remarquer que cette oraison est la seule des quatre employées ici qui soit tirée du Missel et du Bréviaire romains.

Le Christ Rédempteur, poëme en trois parties, par François Pérennès. — *Mission des grandes puissances chrétiennes au* XIX[e] *siècle*, poëme par le même. — Prix des deux brochures in-8°, 2 fr., chez M. François Pérennès, rue de la Sablière, n° 1, à Montrouge-Paris.

Tous les amateurs de la bonne littérature, tous les esprits chrétiens voudront lire et méditer les deux écrits suivants : *Le Christ Rédempteur*, poëme en trois parties, in-8°; la *Mission des grandes puissances au* XIX[e] *siècle*, autre poëme in-8°. — Dans la première de ces compositions l'auteur, déjà connu par de nombreuses publications importantes qui ont obtenu les suffrages des juges les plus compétents, s'est attaché à réunir en un petit nombre de pages, et sous une forme incisive, les principales conceptions relatives au dogme fondamental de notre sainte religion, en y comprenant l'auguste mission de Marie. Il l'a fait de manière à les graver profondément dans la mémoire des lecteurs chrétiens de tout âge, ce qui rend cette œuvre très-utile, notamment aux maisons d'éducation des deux sexes. La seconde emprunte un intérêt tout spécial aux grands événements qui s'accomplissent.

Les citations étant sans contredit le meilleur moyen de faire apprécier une œuvre par les connaisseurs, nous citerons ces deux courts passages, où l'auteur nous dépeint la puissance du mal qui désole la terre, puis nous le montre vaincu par la vertu du sacrifice divin et l'admirable triomphe de la résurrection. Le mal, dit un ange au Christ dans les tourments de son agonie,

« Le mal est déchaîné; mais Dieu compte ses heures;
« A son règne d'un jour l'éternité répond.
« C'est pour étinceler aux divines demeures
« Que l'or de la vertu dans le creuset se fond.
« Gloire au Maître, au seul Juge, ou clément ou sévère!
« Aujourd'hui tu frémis à l'aspect du Calvaire,
« Toi, l'égal du Très-Haut, qu'une Vierge enfanta.
« Mais tu peux du tombeau faire jaillir la vie :
« Qu'un grand peuple d'élus en sorte et glorifie
« Le Dieu du Golgotha. »

Bientôt le Christ a rejeté la pierre impuissante du sépulcre scellé; une hymne de joie sainte, et désormais impérissable, accueille son avénement à la gloire, et célèbre la réhabilitation de l'homme réconcilié avec son Dieu. Ecoutons le poëte :

. . . .

Homme, d'égaler Dieu tu conçus la folie...
O prodige! tu peux l'égaler aujourd'hui.
Le Christ jusqu'au tombeau s'abaisse et s'humilie;
Puis, vainqueur du tombeau, t'élève jusqu'à lui!

Que tout ce qui fut vie à ce nom refleurisse!
Races des temps éteints, secouez vos linceuls!
Le Rédempteur renaît : sa voix libératrice
Brise tous les cercueils!

Vous tous qui chanceliez sous tant de vents contraires,
Vous qu'à la pâle Mort Satan avait livrés,
Vous, hôtes des tombeaux, vous, nos sœurs et nos frères,
Frères de Jésus-Christ, salut! vous revivrez!!!

Le voici! le voici! sur l'océan de l'être
Radieux il s'élève, il commande aujourd'hui,
Et la nuit du trépas, reconnaissant son maître,
Recule devant lui!

Au lieu sombre où veillaient patriarches, prophètes,
L'étoile de Jacob fait descendre un rayon;
Les vieux saints aussitôt relevant tous leurs têtes,
Ont aperçu le Christ et proclamé son nom.

Et les mondes épars dans la voûte éthérée,
Dans un chœur unanime exaltent le Seigneur,
La victime par qui la souffrance épurée
Se transforme en bonheur.

Quittez, amis de Dieu, vos vêtements funèbres;
Avec ses dieux d'airain croule l'iniquité,
Et les peuples émus, émergeant des ténèbres,
T'adorent en tout lieu, Verbe de vérité!

La vérité, qui court de rivage en rivage,
Prompte comme les vents, voit partout à la fois
L'erreur se dissiper et tomber l'esclavage
Devant sa grande voix!

O Christ! tu nous l'as dit : dans le temps, dans l'espace,
Sans borne, incessamment, ton nom doit retentir;
Tout ce qui vit aux cieux, tout ce qui chez nous passe,
Comme à sa fin unique, à toi vient aboutir!

Devant ton humble croix fléchiront les couronnes;
A ton signe accourront les siècles et les jours.
Les rois meurent, la croix sur les débris des trônes
Plus haut monte toujours!...

Le défaut d'espace nous oblige, à notre grand regret, de borner là nos citations. Nous finirons en concluant avec l'auteur : Quelque grande que paraisse la puissance du mal, cette puissance porte en elle le germe de sa ruine véritable et prochaine. Elle peut amonceler les débris en s'attaquant chaque jour, comme nous le voyons, aux choses les plus saintes et les plus vénérables; mais l'heure vient, où, plus haut que tous ces décombres, plus forte que ceux qui les ont accumulés, apparaîtra la croix régénératrice et à jamais victorieuse! Nous ajouterons que l'auteur n'a pas fait seulement de bons et beaux vers, mais a fait une bonne action, en invitant les esprits à se relever vers le ciel, au milieu du triste positivisme qui nous déborde.

NOEL.

Chant à trois voix avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium par Ch. Pollet.

Aux approches de la Noël, nous ne saurions mieux faire que de recommander le chœur gracieux et facile que M. Charles Pollet a composé sur des paroles françaises. Cette petite œuvre a le mérite d'être faite dans le style religieux, tout en exprimant avec beaucoup de charme les joies de la Nativité.

En vente chez M. E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70.

On nous écrit de Rome, que M. le marquis de Laqueuille, directeur des *Beaux-Arts*, Revue nouvelle, a été reçu comme membre de la Société des Quirites, qui est la pre-académie scientifique et littéraire de cette ville.

M. Charles Pollet, compositeur de musique, et M. Georges Schimtt, organiste, ont été admis dans la congrégation de l'Académie Pontificale de Sainte-Cécile.

Les trois candidats ont été présentés par Mgr le chanoine Barbier de Montault.

Nous nous associons pleinement à la joie que cette nouvelle va porter aux nouveaux élus, qui sont nos collaborateurs et nos amis.

Les personnes dont l'abonnement est expiré et qui ne veulent pas éprouver d'interruption dans l'envoi de la Revue, sont priées de le renouveler prochainement, en envoyant un bon sur la poste à l'ordre de M. E. REPOS, Directeur de la Revue, 70, rue Bonaparte, Paris.

E. REPOS, Libraire-Éditeur-propriétaire.

Imprimerie de L. Toinon et Cie, à Saint-Germain-en-Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 3. — 15 JANVIER. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. Repos, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.
Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

FONDATION

D'UNE

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Procès verbal.

Depuis quelques années, la musique tend à se propager, et les classes populaires qui, jusqu'alors, n'avaient pas été initiées à cet art sublime, commencent à sentir et interpréter avec intelligence les œuvres musicales dont l'exécution leur est confiée. Des sociétés chorales se forment de toutes parts, et la musique d'ensemble se vulgarise chaque jour de plus en plus.

Cette noble impulsion donnée au progrès musical par la classe la plus élevée de la société, semble avoir quitté ces régions où elle avait pris naissance : en effet, il y a plusieurs années, sous l'initiative et la direction éclairée du prince de la Moskowa, se formait une société de musique religieuse et classique. Alors, hommes et dames du monde, se réunissaient pour l'exécution de la musique d'ensemble, et pour interpréter, en commun, les chefs-d'œuvre des anciens maîtres. — Dans ce milieu, une parfaite connaissance de la musique et un goût éclairé, présidaient au choix des morceaux et en dirigeaient l'exécution. — Le prince de la Moskowa continuait ainsi l'Œuvre entreprise par Choron et la poursuivait en faisant appel aux loisirs et à la science d'un public d'élite. — Ce salutaire exemple fut malheureusement de courte durée, et, lorsque les salons du prince se fermèrent, son Œuvre s'éteignit avec lui.

Comme nous le disions plus haut, le chant choral et la musique d'ensemble ont pris le plus grand essor; des masses chantantes se multiplient chaque jour; mais au milieu de ces nombreux et puissants moyens d'exécution, la plus haute manifestation de l'art musical, la musique religieuse, a-t-elle suivi la direction qui lui était indiquée, a-t-elle signalé son progrès ? — Non; les Œuvres religieuses des grands maîtres sont délaissées ou mal comprises; des productions légères, dramatiques, d'un style inconvenant déshonorent, par leurs échos, les voûtes sacrées de nos sanctuaires. — Le moment est donc venu de faire un appel, au sein de Paris, aux gens du monde qui aiment le chant et le pratiquent, pour tenter de raviver l'Œuvre éteinte du prince de la Moskowa, et former ainsi un milieu choisi et éclairé donnant aux nombreuses sociétés chorales, l'exemple d'un choix intelligent des morceaux, d'une interprétation digne de la majesté de nos temples, et du culte que l'on doit au génie des Palestrina, des Haydn, des Mozart, etc., ces maîtres de l'art sacré.

Telles sont les principales considérations qui ont déterminé, sur la proposition de M. G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, le *Comité de rédaction et de patronage de la Revue de Musique sacrée*, à se constituer en Commission provisoire, afin de faire appel aux ecclésiastiques, maîtres de chapelle, organistes et hommes de lettres compétents et d'arriver à la création d'une *Société Académique de Musique Sacrée*, ayant pour but de restaurer et de propager la véritable musique religieuse. Cette proposition a été chaleureusement appuyée par des hommes qui, depuis longtemps déjà, s'étaient voués individuellement à cette généreuse entreprise.

On n'a pas tardé à mettre à exécution le projet adopté et des circulaires envoyées dans ce

sens, à des hommes compétents, ont été promptement suivies de nombreuses adhésions.

On a jugé à propos de réunir les soixante premiers adhérents pour régler la Constitution et l'Organisation de la Société, et tel a été l'objet de la séance du 16 décembre 1861, dont nous allons rendre compte en quelques mots.

Le lundi 16 décembre 1861, à huit heures du soir, dans l'une des chapelles de Saint-Sulpice, se sont trouvés réunis plusieurs des principaux maîtres de chapelle de Paris, des organistes, compositeurs, hommes de lettres, amateurs de musique et ecclésiastiques, composant les soixante premiers adhérents. — On remarquait aussi dans l'assemblée, plusieurs autres ecclésiastiques.

M. Hamon, Curé de Saint-Sulpice, prend place au bureau, ayant à ses côtés, M. Pollet, président de la Commission provisoire, et M. G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice.

La séance s'ouvre par quelques explications du Président sur le but de cette réunion qui doit aboutir, dans la pensée du Comité, à la réalisation d'un vœu depuis longtemps exprimé par tant d'hommes éminents et poursuivi autrefois avec succès par Choron et le prince de la Moskowa si prématurément enlevé à l'art religieux, dont il était l'un des plus illustres et des plus savants protecteurs. — M. le Président se fait l'interprète du Comité qui croit le moment venu de donner à cette généreuse idée un corps et une âme en constituant une société qui poursuivra ce but. M. Schmitt donne lecture d'un mémoire qui développe la pensée première de la Commission, pensée que nous avons exposée au début de ce rapport. La lecture achevée, M. le président demande s'il y a lieu de constituer, dans les circonstances actuelles et d'après les réflexions qu'on vient d'entendre, la *Société académique*. Le vote par assis et levé donne l'unanimité pour l'affirmative et M. le président se lève alors pour déclarer que, conformément aux vœux des soixante premiers adhérents, la *Société académique de musique religieuse* est constituée.

M. Schmitt donne connaissance des bases d'organisation proposées par la Commission provisoire, et après une intéressante discussion à laquelle ont pris part, à diverses reprises : M. Hamon, curé de Saint-Sulpice; M. l'abbé Julien Loth; M. l'abbé Durand; M. Félix d'Aldin, avocat; M. Savard, professeur au Conservatoire, maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont; M. Franck, maître de chapelle et organiste de Ste-Clotilde; M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch; M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin; M. Louis Roger, secrétaire de la rédaction de la *Revue de musique sacrée*; M. Prosper Pascal, compositeur et homme de lettres; M. Leclercq; M. le marquis de Laqueuille, directeur de la Revue *Les Beaux-arts*; M. Charles Pollet, compositeur, et plusieurs autres membres; quelques articles réglementaires sont arrêtés.

On procède ensuite à la nomination des membres du bureau; l'Assemblée décide qu'il y a lieu d'élire, un Président, un vice-Président, un Secrétaire, un Secrétaire-Rapporteur, un Trésorier, un Directeur de musique, et un Directeur-adjoint de musique.

Le vote se fait par appel nominal et au scrutin secret.

Les dignitaires suivants sont élus pour un an, et rééligibles :

Président : M. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch, membre de l'académie de Rouen.

Vice-président : M. Ch. Pollet, compositeur de musique.

Secrétaire : M. le marquis de Laqueuille, directeur de la Revue *Les Beaux-arts*.

Trésorier : M. Calla, membre de la chambre de commerce, fabricien de la paroisse de Saint-Vincent-de-Paul.

Directeur de musique : M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, membre de l'académie pontificale de Sainte-Cécile.

Directeur-adjoint : M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin.

M. Vervoitte demande la parole et exprime à l'assemblée ses vifs remercîments pour le vote dont on vient de l'honorer; mais il ajoute qu'il croit toutefois devoir décliner l'honneur qui lui est fait; qu'il est prêt à consacrer tous ses soins à l'Œuvre commune, comme simple membre, mais qu'il désire laisser à de plus dignes un titre qu'il ne croit pas avoir mérité.

M. le Président, se faisant l'interprète de l'assemblée, répond à M. Vervoitte et le prie, au nom de tous, d'accepter les fonctions auxquelles l'appelait le vœu unanime si nettement et si sympathiquement exprimé.

Devant cette insistance, que viennent confirmer les plus vifs applaudissements, M. Vervoitte déclare qu'il se rend aux désirs de l'assemblée, et qu'il accepte les fonctions de Président de la *Société Académique de Musique Sacrée*.

Le Président déclare que le bureau est dès lors

constitué; un nouveau vote de l'assemblée lui annexe une Commission de dix membres, ce qui élève le conseil de l'Œuvre au nombre de quinze membres.

Les membres de la Commission seront choisis par le bureau; ils entreront de suite en fonctions; mais leur élection devra être sanctionnée par la prochaine assemblée générale.

Avant de se séparer, l'assemblée prie les membres du bureau de la Commission de faire appel, dans le plus bref délai, à toutes les personnes qui, par leur talent ou par leur sympathie pour notre Œuvre, pourront lui apporter un utile concours.

La séance est levée à onze heures.

Le Bureau a désigné, à l'unanimité, comme membres de la Commission :

MM. Delort, maître de chapelle à Saint-Pierre de Chaillot;

César Franck, organiste et maître de chapelle de Sainte-Clotilde;

L'abbé Gallet, vicaire à Saint-Roch;

Gauthier, maître de chapelle à Saint-Eugène;

Hamon, architecte;

L'abbé Lamazou, vicaire à la Madeleine;

Prevost-Rousseau, compositeur de musique.

Prosper Pascal, compositeur de musique et homme de lettres;

Savard, professeur au Conservatoire, maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont.

Sylvain Saint-Étienne, rédacteur au journal *l'Union*;

Pour le Secrétaire,
Le Secrétaire délégué :
Félix d'ALDIN, *Avocat.*

CONSTITUTION DÉFINITIVE

DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Il y a quelques mois, une idée prenait naissance au sein du *Comité de rédaction et de Patronage* de la Revue de musique sacrée. Cette idée, accueillie par les uns comme un rêve et saluée par les autres comme un germe de vie féconde, tendait à rien moins qu'à la fondation d'une *Société Académique de Musique Sacrée*, d'une société appelée, comme celle du regrettable prince de la Moskowa, à faire revivre sur un coin de cette terre, dans ce Paris des arts et des intelligences, la musique des augustes maîtres dont l'arbre généalogique montre avec orgueil, à sa souche puissante, la grande et austère figure de Palestrina.

Cette idée a reçu sa consécration. Comme on vient de le voir dans le rapport qui précède, une assemblée d'hommes dévoués à l'art, de cœurs chaudement épris pour sa noble cause, d'esprits distingués et cultivés, a prononcé d'une voix enthousiaste et unanime l'existence de la Société. L'idée de quelques-uns est un fait accompli par la force du nombre, par l'autorité des talents et des caractères.

Un artiste du plus grand mérite, qui a donné dans mille circonstances des gages de sa sympathie profonde pour la musique religieuse, dont les compositions remarquables attestent une rare connaissance des anciens maîtres, M. Charles Vervoitte, maître de chapelle à Saint-Roch, est à la tête de cette Société. C'est lui qui, avec l'aide d'un comité animé du plus beau zèle, secondé par le bon vouloir et la capacité de ses collègues, encouragé, pressé, sollicité par tous, c'est lui qui va conduire à son but exceptionnellement artistique, la jeune société dont il est le Président.

Ce choix est une promesse d'avenir pour l'institution naissante. C'est aussi un acte de justice qu'eût ratifié le prince de la Moskowa lui-même, s'il avait été parmi nous.

Ecoutons-le parler dans une lettre touchante et belle où ses sentiments, ses goûts et ses préférences sont exprimés avec un abandon des plus aimables. Cette lettre, écho d'un noble cœur qui battait si généreusement au seul nom des représentants du grand art religieux ou classique, est comme la profession de foi dictée à la *Société de Musique Sacrée* par celui dont elle est fière d'invoquer le nom. C'est en faisant valoir cette considération que nous avons pu décider M. Ch. Vervoitte à nous la communiquer pour la rendre publique.

« CAMP DU NORD. — 3e CORPS.

DIVISION DE CAVALERIE DE RÉSERVE, 2e BRIGADE.

Du quartier général de Valenciennes, 12 août 1855.

Mon cher Monsieur Vervoitte,

» J'avais reçu, il y a quelques jours, le programme de la musique que vous vous prépariez à faire exécuter dans la grande salle de l'archevêché de Rouen : cette marque de souvenir de votre part m'a fait plaisir : j'en étais digne par mon intérêt pour l'œuvre louable que vous poursuivez, et par la justice que je rends à la part qui vous revient dans le succès.

» Comme chef de société chorale, vous réunissez au goût intelligent, des connaissances approfondies en musique, l'amour de l'art, au choix bien entendu des morceaux utiles : c'est un ensemble de qualités assez rares chez un composi-

teur, et qui, par bonheur pour votre diocèse, se trouve réunies chez vous.

» Soutenu par la sympathie publique et l'estime de Monseigneur de Bailleul, vous n'avez pas craint d'être conséquent avec vos convictions et d'aborder plusieurs compositions, des chefs-d'œuvre sans doute, mais il faut bien le dire aussi, d'une nature inusitée pour beaucoup de vos auditeurs, qui ont dû les écouter un peu avec les *oreilles de la foi*. Ce courage vous fait honneur. C'était au surplus presque un devoir pour vous d'en agir ainsi; quand on est en avant des masses, il faut leur montrer des chemins nouveaux; quand on dirige un enseignement public, on doit guider les études dans des voies rationnelles. Il en est de la musique comme des lettres, de la peinture, et de la sculpture : on apprend aux enfants le latin dans les œuvres de Ciceron, de Tacite et de Virgile, le grec dans Démosthènes; les peintres prennent Raphaël et les sculpteurs Michel-Ange pour modèles. Dans les études raisonnables, ce sont les maîtres classiques qui doivent montrer le chemin aux élèves. Palestrina est un maître incomparable, rien ne serait plus facile que de trouver réunies dans sa musique les qualités qui ont illustré les auteurs illustres que je viens de rappeler. La musique aussi de Pierre Luiggi a sa grandeur, sa dignité, sa noblesse; elle surprend par des inspirations sublimes, elle sait se faire admirer par ses enchaînements habiles et ses déductions logiques, elle plaît par les grâces du style, et la pureté du langage.

» Laissez-le dire à un des plus anciens et des plus passionnés admirateurs de la musique du XVIe siècle qu'il y ait peut-être en ce moment en France, vous aurez beaucoup fait en donnant aussi à la grande musique le secours des belles exécutions. Je crois que le *Pleni sunt cœli* n'est qu'à trois voix et est peut-être un peu scholastique, le *sicut cervus* était admirablement choisi, c'est une des pages les plus suaves, et les plus sentimentales qu'ait écrites notre divin Palestrina. Je n'oublierai jamais l'effet que me produisait le timbre de *Mezzo soprano* de notre grande cantatrice Madame Ugalde, quand toute petite fille encore, elle interprétait la partie de *dessus* de ce motet dans nos concerts de la salle de Herz. Votre succès dans la bataille de Marignan est une preuve de la perfection où en sont arrivés, comme lecteurs, vos jeunes exécutants. Je vous assure que je suis vraiment heureux de votre triomphe, et par la sympathie que je vous porte, et par celle que j'ai depuis longtemps vouée à la musique qui se chante exclusivement dans la chapelle pontificale, tous les évêques de France prenant le Saint-Père pour exemple, et l'intérêt de l'art religieux pour but, feraient très-bien de patroner ce genre de musique, comme le font avec tant de raison NN. SS. les Archevêques, ceux entr'autres de Paris et de Rouen (1), sages éclairés s'il en fut.

» J'ai beaucoup regretté que les exigences de mon service militaire m'aient privé du plaisir d'aller vous applaudir, le 7, à Rouen.

» Rappelez-moi je vous prie au bon souvenir de M. Franck-Carré, jadis l'un de nos plus fidèles choristes, et aujourd'hui sans doute l'un de vos plus sympathiques soutiens.

» Mille amitiés sincères de votre affectionné.

» PRINCE DE LA MOSKOWA.»

A ces paroles d'une si grande autorité, nous ajouterons peu de choses.

L'Œuvre que va entreprendre la Société est la réalisation d'un vœu que tout artiste digne de ce nom a fait dans le secret de son cœur. Les amateurs instruits l'ont fait aussi. La presse a fait cause commune avec eux. Tous ont déploré le délaissement dont la musique des maîtres subit l'injure; tous ont appelé le jour, où trois siècles et plus de chefs-d'œuvres oubliés seraient rendus au jugement, disons mieux, à l'admiration de la foule.

Depuis quelques années, l'art musical s'est singulièrement vulgarisé. C'est un fait que tous les amis de l'humanité sont heureux de constater. Mais en se vulgarisant, ne s'est-il pas amoindri? N'est-il pas à craindre que le goût encore informe de la multitude ne l'entraîne dans une voie de trouble et de dépérissement? N'y est-il pas déjà, dirons-nous? Sans s'alarmer outre mesure de certaines tendances manifestes, qui semblent mettre en péril l'art vrai que préconise les bons esprits, il est permis de dire qu'une réaction patiente et forte est nécessaire.

Le mouvement général des idées est favorable à la musique. Il faut s'en féliciter et voir là le salut même de ce bel art.

Qui sait de quelle influence peut être sur l'opinion publique une réunion d'artistes et de gens du monde, déterminés à élever un culte à l'éternelle et incomparable beauté des maîtres?

Un bon exemple n'est jamais perdu. Pendant que la diffusion de la musique s'opère dans toutes les classes, il est juste, il est utile, il est

(1) Mgr Sibour et Mgr de Bailleul.

dans la logique de ce monde, que les esprits éclairés se fassent les gardiens du goût, des principes sacrés, des traditions souveraines et des lois que le temps n'a point encore abrogées.

L'œuvre des maîtres religieux est le plus riche trophée de l'histoire musicale. Cette musique classique, pour employer un terme plus général, est le grand fleuve où les générations vont puiser l'onde pure et fortifiante de la science et de l'inspiration. La musique classique est l'aliment substantiel de tous les genres qui se partagent le domaine de l'art. Depuis la symphonie où elle commande à toutes les voix de l'orchestre, jusqu'au plus modeste morceau de piano; dans l'oratorio comme dans l'opéra, à l'église, au concert, au salon, elle a sa place et son rang. Elle est tout et elle peut tout. C'est elle qui donne du prix à l'œuvre, parce qu'elle est la science ; c'est elle encore qui lui prête le don de plaire, parce qu'elle est l'art même. Avec elle la musique est une puissance et une délicatesse exquise ; une splendeur captivant les esprits, pacifiant les cœurs, donnant la joie au monde. Sans elle, la nuit se fait dans l'art, le relâchement du goût succède à l'abandon de la science, la frivolité mesquine envahit les églises, les théâtres, les concerts, les salons; la mode impose ses caprices, la vulgarité prédomine, l'art s'affaiblit insensiblement, où pour mieux dire, il n'y a plus d'art, car on ne peut pas appeler de ce nom ce qui en est l'inutile et grossier simulacre.

C'est donc à tous les cœurs artistes que la Société de Musique Sacrée fait appel. Elle a compté sur tous ceux, indifféremment, musiciens de profession ou amateurs fervents, qui pourraient la seconder de leurs talents, de leurs lumières, de leur influence et de leur activité.

Elle a dit avec une louable confiance : Venez à nous, vous tous qui portez au grand art de Palestrina, de Hændel, de Haydn et de Mozart, l'inaltérable affection des âmes généreuses. Et déjà un concours d'adhésions s'est formé autour d'elle et a grossi ses rangs. Le clergé de Paris a souscrit avec un empressement qui indique assez l'utilité et la moralité de cette œuvre artistique. Des locaux pour les réunions et les répétitions de la Société, ont été mis à la disposition du Comité par la plupart de Messieurs les Curés. Le zèle et l'obligeance que nous sommes heureux de signaler là sont du meilleur augure. Le Comité ne peut-il pas marcher dans la plus grande sécurité lorsqu'il voit arriver les adhésions si honorables et si importantes de :

MM. HAMON, curé de Saint-Sulpice;
FAUDET, curé de Saint-Roch, doyen des curés de Paris;
LEGRAND, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois;
DE BORIE, curé de Saint-Etienne-du-Mont;
DE BEAUVAIS, curé de Saint-Thomas-d'Aquin;
CHANAL, curé de Notre-Dame-des-Victoires;
DENIS, curé de Saint-Eloi;
COQUANT, curé de Saint-Eugène;
HANICLES, curé de Saint-Severin;
CODANT, chanoine de Versailles;
MAUGUIN, aumônier du Lycée, maître de chapelle de la cathédrale de Versailles, etc., etc.; et tant d'autres noms dont nous publierons la liste prochainement.

Cet empressement sympathique doit encourager les membres de la Société. Une idée accueillie de la sorte à son début est une idée victorieuse.

La Société sait ce qu'elle veut et le digne prince de la Moskowa semblait lui indiquer sa mission, lorsqu'il écrivait ces paroles mémorables : « Quand on est en avant des masses, il faut leur montrer des chemins nouveaux. »

Le secrétaire de la Rédaction de la *Revue de Musique sacrée*,

LOUIS ROGER.

Les adhésions à la *Société Académique de Musique Sacrée* doivent être adressées à M. Ch. Vervoitte, Président, à la maîtrise de l'église Saint-Roch, rue Saint-Roch, 8.

Le prix de la souscription est de 6 fr. par an, payables chez le trésorier de la société, M. CALLA, rue Lafayette, 11.

Une première mise de fonds de DIX francs devra être versée par les souscripteurs dont l'inscription est postérieure au 16 décembre. Ceux qui ont souscrit antérieurement à cette date sont dispensés de ce versement et prennent le titre de Membres-Fondateurs. Leur nombre a été fixé à soixante.

La REVUE DE MUSIQUE SACRÉE est l'organe officiel de la Société. Elle publie ses procès-verbaux, rend compte de ses travaux, et enregistre chaque mois les progrès qu'elle a faits.

Le prix de l'abonnement est de 8 fr. par an, au lieu de 12 fr., pour tous les membres de la Société qui voudront recevoir la Revue.

IDÉES GÉNÉRALES.

SUR L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

(*Suite et fin*). (1)

Nous supposons l'enseignement du chant fait sur un grand tableau, le crayon à la main, tous les regards fixés sur un même point. Cette méthode nous paraît préférable à la dissémination des cahiers dans les mains des élèves. Elle a l'avantage de concentrer l'attention sur un même objet. Elle force les yeux de suivre la baguette et les empêche de s'égarer. Elle établit surtout entre le maître et les disciples, une sorte de communication magnétique qui facilite considérablement la leçon, tant pour celui qui la donne que pour ceux qui la reçoivent. Il n'est pas impossible, en vertu de nous ne savons quelle sympathie que la science expliquera peut-être un jour, que la pensée du maître exerce un secret empire sur celle des élèves. Mille fois nous avons observé que l'attention de ces derniers se soutient ou faiblit, selon que le maître lui-même apporte plus ou moins de fixité dans ses idées. Quand il nous est arrivé de ne pas suivre, par la pensée, les exercices que nous faisions chanter sur un tableau, les élèves perdaient l'intonation, se troublaient et ne rentraient dans la mesure et dans le ton qu'alors seulement que nous y rentrions nous-même, mentalement, comme nous venons de le dire. Ceci est un fait d'observation. Nous avons reçu à cet égard l'aveu de plusieurs professeurs, dont la parole a la plus grande autorité. Des physiologistes éminents ont confirmé le fait, sans trop pouvoir nous l'expliquer. Acceptons-le donc tel qu'il est et faisons-en notre profit.

Nous écrivons sur le tableau quelques mesures d'un *agnus Dei* de Marcello (2). (V. ci-contre.)

Avant d'entrer en matière, sachons du moins comment nous diviserons la leçon. C'est une sottise malheureusement trop commune d'aborder, du même coup et sans ordre, toutes les difficultés d'un morceau.

Trois choses sont à considérer dans ce fragment : le *chant proprement dit*, les *paroles qui l'accompagnent*, le *sentiment* dans lequel il doit être rendu.

(1) Voir le numéro du 15 novembre 1861 de la *Revue de musique sacrée*.

(2) La composition à laquelle nous empruntons ce fragment est originairement un *psaume* et non un *agnus Dei*. Nous avons pris l'arrangement de M. Danjou que nous avions sous la main, le choix étant indifférent pour le sujet qui nous occupe.

On trouverait peut-être une quatrième division ; pour nous, ces trois-là suffisent et vont tout embrasser.



Il est juste de s'assurer si l'élève est capable de lire les notes qu'il a devant les yeux. L'élève est musicien ou ne l'est pas. Dans le premier cas, il est bon de raisonner avec lui sur toutes les parties de cette mélodie. La science doit passer avant tout : l'art vient après. Raisonnons donc sur la science des sons et de leur durée. Voyons quelle est la propriété de tous les signes écrits. Pourquoi ce bémol à la clef? Pourquoi ces deux clefs de *fa?* Quels sont les indices particuliers de la tonalité, quels sont ceux du mode? Combien de modes en musique? Leur origine, leur histoire, leur physionomie, leur utilité? D'où vient ce mot? Que signifie-t-il? Qu'entend-on par cette expression : *moduler?* Un changement de ton est-il un changement de mode? Et la mesure? et le rhythme? Fait-on une distinction entre ces deux mots? Pourquoi rencontre-t-on des mesures à 3/2 à 3/4 à 3/8? Qu'est-ce qui différencie ces trois manières d'écrire? A quel signe l'oreille apprécie-t-elle un changement de mesure? Fait-on de la musique non rhythmée? etc. etc.

Ici pourrait encore entrer les éléments de l'harmonie. La composition est aussi une science. A ce titre elle a sa place dans cette division.

Le champ est large comme on voit. Voilà bien des points d'interrogation qui attendent une réponse.

N'ayant en vue que de préparer un cadre à un maître intelligent, nous nous garderons bien de faire ici un traité élémentaire de musique. Nous ouvrons des horizons, nous plantons des jalons sur la route, à d'autres de se mettre en chemin et de remplir ce programme.

Toute éducation doit commencer par l'étude des principes. C'est faire les choses à contre sens que de s'y prendre autrement.

Cependant, dans l'état actuel de l'enseignement, il arrive fréquemment que l'on est obligé de faire chanter des gens qui n'ont reçu aucune notion de musique. Il faut agir, dans ce cas, comme on fait avec les comédiens qui ont le malheur de ne pas savoir lire : on leur fait entendre la leçon jusqu'à ce qu'ils la savent par cœur.

Ce premier pas étant fait, on peut aborder la seconde division de notre programme, ou plutôt la troisième; car, dès-lors qu'il a fallu chanter le morceau aux élèves, pour le leur graver dans la mémoire, on a dû nécessairement y joindre les paroles, opération qui occupe le second rang lorsqu'on a des musiciens à faire chanter.

Comme l'application des paroles peut donner lieu à une foule de remarques pleines d'intérêt pour des enfants et pour des adultes peu lettrés, nous nous y arrêtons dans tous les cas, que nous ayons affaire ou non à des lecteurs.

L'étude du texte enfanterait des volumes si un maître instruit et laborieux voulait la pousser un peu loin. Pour l'usage que nous en voulons faire, il n'est pas nécessaire d'aller au-delà des éléments.

Le texte, français ou latin, est toujours, sous une musique bien faite, l'explication du sentiment que le morceau doit exprimer. C'est le sens des paroles qui a dû inspirer le musicien, c'est donc à lui qu'il faut demander la véritable expression qu'on veut mettre en chantant. Mais avant d'en arriver là, il faut au moins que l'élève soit en possession d'une articulation nette et franche des paroles. Le chanteur ne chante pas pour lui seul, il chante encore pour tous ceux qui l'écoutent. Supposons donc qu'il y a parmi nos auditeurs des hommes d'un goût délicat que peut mettre en fureur un seul mot estropié.

Nous prenons la première lettre de l'*agnus Dei* transcrit plus haut, et nous appelons sur elle l'attention de l'élève.

Cette lettre est un A. Voilà tout de suite un joli thème pour le professeur.

Comment cet A se prononce-t-il ? d'une seule manière, diront quelques personnes irréfléchies. De quarante pour le moins, dira le maître scrupuleux.

La question des voyelles n'est pas peu de chose dans l'enseignement du chant. Les organes phoniques pouvant prendre une infinité de positions, une voyelle, quelle qu'elle soit, peut être modifiée autant de fois que l'appareil vocal le permet. Or, il y a d'un A à un autre A, de l'A grave par exemple, (pâte) à l'A aigu (pAtte), non moins d'inflexions de voix possibles qu'il y a de notes de l'*ut* au *ré*, lorsqu'on fait glisser un sillet sur le monocorde.

Cette théorie, qui n'est pas nouvelle, nous conduit directement à l'étude de toutes les voyelles. Et d'abord qu'est-ce donc qu'une voyelle? Il importe que nos élèves le sachent, puisque le chant repose tout entier sur ce modeste élément. Supprimez les voyelles, il ne reste rien : plus de voix, plus de chant. Combien en comptons-nous? cinq! répond le grave *Lhomond*, A E I O U : une infinité dit la science vraie. « Nous avons encore, ajoute le grammairien, des voyelles composées. Mensonge, reprend le sagace et savant Lemare, celui dont Charles Nodier disait : ce n'est pas le plus grand grammairien, c'est le seul grammairien! Nodier, dit-on, s'y connaissait.

Il y a cinq voyelles dans le langage comme il y a sept notes dans la musique. Comptons les unes : A (fermé) A (ouvert) É È (ouvert) I, O (ouvert) O (fermé), U, OU, IN, AN, EU (comme dans EUX) EU (comme dans ŒUF) UN, etc., en voilà déjà *quatorze*. Comptons les autres : UT, RÉ bémol, UT dièze, RÉ, MI bémol, RÉ dièze, MI, FA, SOL bémol, FA dièze, SOL, LA bémol, SOL dièze, LA, etc. etc. Si l'arithmétique ne ment pas, il y a bien là quatorze notes, et nous ne sommes encore qu'au tiers de la route. La grammaire et la théorie musicale ont bronché dans les termes; l'une en excluant les voyelles improprement appelées composées, l'autre en mettant de côté les dièzes, doubles dièzes, bémols et doubles bémols, qui sont des notes au même titre que les sept notes de la gamme d'*ut*.

Il fallait dire, dans le premier cas, que tout son qui se produit par la seule émission de l'air sonore et sans le secours de la langue, des lèvres ou des dents, est une voyelle. Que les *voyelles composées* ou *voyelles polygrammes*

(marquées de plusieurs lignes), ne diffèrent pas des autres par leur nature qui est toujours la même (*vocalis*, qui sonne), mais bien par l'aspect seul des signes qui les représentent.

Dans le second cas il était nécessaire de spécifier qu'il y a, non pas sept notes, en musique puisqu'on les compte par douzaines, mais sept notes *dans la gamme* sur laquelle repose notre système musical.

Pour restituer à la vérité ce qui lui appartient, nous dirons donc à nos élèves qu'il y a autant de voyelles que d'inflexions de voix. Que *an* qui s'écrit avec deux lettres n'est pas plus une voyelle composée, que A qui s'écrit avec une seule. Qu'il se pourrait que les voyelles soi-disant composées s'écrivissent avec un seul signe, comme dans la sténographie; d'où il résulterait alors que cette distinction n'aurait plus sa raison d'être, et qu'il importerait de la supprimer au plus vite, attendu qu'elle jette la confusion dans l'esprit des élèves.

La possibilité de modifier à l'infini la nature des voyelles, soit en parlant soit en chantant, produit cette diversité de voix que nous remarquons tous les jours, et qui nous étonne si souvent. L'éducation, le pays natal, le peu de soin qu'on y met, tout contribue à nous donner des inflexions particulières de voix, qui ne sont pas dans le génie de la langue nationale. Écoutez parler vingt personnes, chacune d'elles a un procédé qui lui est propre pour prononcer certains mots familiers dans la conversation. Essayez de les imiter, vous y parviendrez difficilement, attendu que ces différences sont dans des nuances imperceptibles, aussi insaisissables que les sons d'une échelle harmonique qui progresserait de quatre en quatre vibrations en moins pour chaque note.

La prononciation des diphthongues a bien aussi ses difficultés. La diphthongue, comme son nom l'indique (deux fois je sonne) est la quasi simultanéité de deux voyelles. L'effet de la diphthongue se perçoit par l'oreille et non par l'œil. Ainsi, *ou*, *eau*, *an*, *eu* qui s'écrivent avec plusieurs lettres ou voyelles ne sont pas des diphthongues mais de simples voyelles, puisque la réunion *de ces deux ou trois signes* ne produit *qu'un son*, *qu'une voix*. *Ua*, *ui*, *oua*, *oin* sont des diphthongues, attendu que l'*effet sonore* de ces syllabes est la perception de *deux sons* presque simultanés : *u-a*, *u-i*, *ou-a*, *ou-in*. Les yeux, comme le fait observer M. Ragon, sont de mauvais juges dans cette affaire, c'est l'oreille *seule* qui peut décider s'il y a diphthongue ou non. De là l'erreur de beaucoup de gens peu versés dans cette matière. Ils voient une diphthongue dans *eu*, *œu* ou *eau* parce qu'ils sont la dupe de leurs yeux.

Le rôle des diphthongues est des plus importants. L'exécution en est toujours difficile. Pour peu qu'une consonne doive être préparée devant la diphthongue, par un mouvement de la langue et des lèvres, c'est tout une étude à faire.

Nous revenons à l'*agnus*. Après l'A qui nous a fourni quelques réflexions en l'air, vient le G ou le GUE qui ouvre une petite dissertation sur les consonnes. Ce G est véritablement un GUE; comment cela se fait-il? voilà encore un nouveau sujet de controverse. Il y a un livre à faire sur cette particularité. Nous ne le ferons pas, pour laisser aux professeurs le plaisir de l'élaborer dans leurs leçons. Qu'on y songe, dirons-nous seulement. La question des consonnes est séduisante, mais elle cache plus d'un piége. La prononciation de cet *agnus* ou *aguenus* n'est rien au fond; mais lorsqu'il s'agit d'un mot où les consonnes se combinent, comme dans celui-ci : *réflexion* où nous apparaissent cinq articulations successives : *refelequecion*, la difficulté n'est pas mince pour un analyste, aux prises avec la mélodie qui doit porter un mot pareil.

La musique des mots, qu'on nous passe cette expression, contribuant dans une grande proportion à l'euphonie de la voix, à sa sonorité et à son élégance, il est nécessaire de donner tous ses soins à la prononciation. On accuse notre langue d'être sourde, terne, anti-musicale; il faut la relever de cette accusation en la parlant avec sa grâce native, avec l'énergie vibrante dont elle est susceptible.

Nous insistons sur ce point parce qu'il y a péril en la demeure. Le latin, dans nos églises, le français partout où on le parle et le chante sont cruellement traités. L'anarchie est dans la langue. Chacun la parle au gré de son mauvais goût. Le chant en souffre, les oreilles bien élevées en sont au supplice; il faut donc courir sus à l'ennemi. Reprenez les élèves sans cesse et à tous propos. Habituez-les à s'écouter. Faites leur entendre ce qui est bien et dégoûtez-les du charabia, en leur en montrant toute l'horreur et tout le ridicule.

Malgré le mauvais goût qui règne, il est aisé, pratiquement parlant, de se faire un *criterium* auquel on soumettra tous les mots de la langue. Pour peu qu'on prête l'oreille à la parole des gens dont le langage est généralement approuvé, on a bientôt acquis la preuve qu'il y

a une bonne manière de s'exprimer, et des traditions de beau langage qui dans la Touraine, dans le Poitou, à Paris parmi les lettrés d'une certaine classe, se sont conservées et ont force de loi. Nous renvoyons donc à ces puristes tous ceux qui prennent à tâche de professer la langue harmonieuse et sonore du grand siècle. Bien que singulièrement affaiblie, on en trouve encore des échos dans la classe distinguée, et jusque chez les paysans qui ont vécu à l'ombre des châteaux, où les Longueville et les Sévigné s'entretenaient avec les grands seigneurs de leur temps.

Après avoir effleuré à peine un sujet aussi intéressant pour la critique, nous arrivons à la traduction du texte sacré.

Qu'on nous permette de dire avant tout que nous ne comprenons pas un chanteur qui met de l'expression et du charme sur des paroles qui ne sont à ses oreilles qu'un bruit dénué de sens. — Pour placer une nuance avec quelque justesse sur un mot, il est indispensable d'en comprendre au moins la signification vague.

Si l'on a bien voulu se placer au point de vue où nous nous sommes mis, en donnant la leçon, leçon affectueuse et cordiale, touchant à tout, expliquant tout, on admettra comme une chose possible, ce que nous allons dire au sujet de la traduction du latin.

Le maître que nous avons imaginé, type assez rare aujourd'hui mais qu'on rencontre encore dans quelques petites localités d'Allemagne, s'entretient avec ses élèves comme le ferait un père avec ses enfants. Les éléments d'une langue ancienne n'effraient pas sa sollicitude. Un texte étant donné il le présente mot à mot aux jeunes intelligences dont il a la direction, et par des procédés à lui, éclairé, guidé par sa tendresse, il leur en explique le sens.

Le texte des livres saints est plus accessible que tout autre à la compréhension des élèves. Ils le savent par cœur. Il leur est facile de rapprocher mille citations et d'en tirer des conséquences.

Sans avoir la prétention de leur donner l'intelligence des *Annales* de Tacite ou de l'*Eneïde*, ne pourrait-on pas les accoutumer à chercher des analogies, entre les mots de la langue maternelle qu'ils entendent si bien, et ceux de la langue latine qui ne dit rien à leur esprit?

Présentez-leur, dans les commencements, une série de mots vulgaires : *Loup, chien, chat, bonheur, pardon, qui, Dieu, regard, péché, remords, monde, agneau.* Mettez en regard le premier mot du latin qu'ils doivent chanter : *agnus*. Forcez-les de rapprocher chacun de ces mots de celui qu'ils ont à traduire. On aura bien du malheur, si quelque enfant espiègle ne s'écrie pas tout de suite : voilà le mot qui ressemble à *agnus!* Ce n'est pas *chien*, ce n'est pas *loup*, ce n'est pas *bonheur*, c'est *agneau!* Faites-la même opération pour *Dei*, et pour tous les autres mots qui suivent. Vos élèves n'auront pas sans doute le sens exact du texte, mais ils auront le sens approximatif des mots. Quelques mois de ce travail les conduira à une lecture moins inintelligente des livres sacrés. L'analogie des formes les familiarisera avec les radicaux. Quand ils rencontreront le *consolamini* du *Rorate*, ils ne crieront pas comme des forcenés. Quand ils auront à articuler le *Credo* de la foi chrétienne, ils sauront ce qu'ils disent et la mollesse n'affadira pas leur chant.

Cette méthode des analogies est un instrument dont Lemare a révélé tout la puissance. Appliquez-la sur des enfants, ils entendront le latin avant la douzième année ; appliquez-la sur des adultes, vous aurez dans vos cathédrales des chantres qui interpréteront avec goût le chant liturgique et la musique sacrée, parce qu'ils auront une légère idée de ce qu'ils diront.

Nous connaissons un vénérable ecclésiastique et un pasteur protestant qui ont appris par ce moyen le latin sans maître. A plus forte raison obtiendra-t-on des progrès rapides si un maître dévoué donne ses conseils à un élève.

Voilà ce que nous ferions pour les paroles : latines nous en donnerions une traduction *par à peu près;* françaises, nous en commenterions *l'esprit et le sens.* C'est encore un riche filon à exploiter. Ce travail serait la source de gloses intéressantes et aurait, à n'en pas douter, des conséquences incalculables pour l'éducation générale des intelligences.

Au point où nous en sommes, nos élèves doivent être préparés à l'étude artistique du morceau.

Entrons donc dans la troisième division de notre programme.

Un scrupule nous vient avant d'entrer en matière.

Est-il absolument nécessaire d'être musicien-lecteur pour chanter selon toutes les règles de l'art?

L'expérience a répondu pour nous. Nombre de chanteurs célèbres n'étaient pas musiciens-lecteurs, plusieurs l'étaient fort peu. Le sentiment est indépendant de la lecture musicale. Rubini,

madame Catalani, Mlle Falcon nous en fournissent la preuve. La reine Hortense ne pouvait pas écrire les airs qu'elle composait. Il est donc de notoriété que l'on peut exercer à chanter avec goût des gens qui ne savent pas une note de musique. Ceci posé nous revenons à notre thème.

Agnus Dei, agneau de Dieu. Phrase douce et onctueuse indiquée par le texte. L'articulation des paroles doit être pure sans énergie. Aplanissez le relief des consonnes. Portez la voix légèrement et sans affectation en allant d'une note à l'autre. La douceur exclut le *staccato*, si faible qu'il soit. Comme il semble, à voir les deux clefs de *fa*, que l'auteur a voulu que ce morceau fut chanté par des voix de basse plus spécialement, donnez-lui cette teinte un peu sombre que doit prendre le chant sacré sous la voûte du cloître.

L'*agnus Dei*, des quatrième et cinquième mesures, doit avoir un peu plus de force. C'est une règle presque générale que, dans une invocation, la répétiton des mêmes termes impose au chant plus d'élan.

La voix devient puissante et augmente encore de force dans les septième et huitième mesures. Le *miserere* de la dixième mesure doit être exprimé avec une grande humilité, peu de moyens, beaucoup de flexibilité dans la voix. On obtiendra cet effet en coulant les sons, en glissant sur la syllabe *se*, en enflant la voix quelque peu sur le *si* bémol de la onzième mesure. Les treizième et quatorzième mesures présentent un nouvel exemple de répétition. Ce passage, comme nous l'avons dit des septième et huitième mesures, doit être dit avec force.

Que de soins maintenant pour fondre les deux parties. C'est encore, c'est toujours l'étude des voyelles et des articulations qui nous donnera l'unité des voix, ce qu'on appelle avec plus de prétention : l'homogénéité. Le renflement du son que nous avons indiqué à la onzième mesure doit être fait graduellement par les deux parties à la fois. Le port de voix presque continu qui caractérise si bien la musique sacrée exige une fusion parfaite des voix. Faites-le surtout dans une proportion raisonnable. Exagéré si peu que ce soit il est ridicule et vulgaire.

Au reste un grand principe domine surtout l'exécution de la musique religieuse : c'est la sobriété des moyens.

Le texte des écrivains sacrés est exempt des passions terrestres. Jamais la *haine*, *la jalousie*, *la colère*, *l'amour profane*, *la vengeance*, etc., n'y figurent dans l'état actif. On y parle souvent de ces passions de la terre, mais on ne les met pas en action. Elles n'agissent pas chez le chanteur comme au théâtre où le personnage éprouve en réalité toutes les fureurs dont il peint le soulèvement. Aussi serait-il de très-mauvais goût d'introduire le geste à l'église. La mimique est l'auxiliaire des passions terrestres, elle explique, elle traduit les mouvements du cœur dans les situations théâtrales. La maison de Dieu n'est pas l'asile des démoniaques. Quand la voix des lévites entonne le *Dies iræ*, ils ne font qu'un récit du jour de colère et de vengeance prédit par David et par la Sybille. Toutes les épouvantes qui viennent après dans la prose sont une paraphrase des prédictions terribles. Encore une fois le chanteur n'est pas un acteur; ses idées lui viennent du dehors; il n'agit pas dans une action suivie. Le fonds du drame religieux est la prière; c'est la prière qui y prédomine. Gardez-vous donc d'employer l'arsenal du chant théâtral pour émouvoir un auditoire en prière. Ayez toujours devant les yeux la religion des grandes lignes, des attitudes calmes, des moyens sombres et contenus. Cette sérénité de style dont la peinture religieuse nous donne l'exemple aux époques florissantes de l'école italienne est la règle des musiciens.

Nous donnons ici un fragment du *Credo*. La méthode que nous avons suivie pour le psaume de Marcello va nous servir encore.



Expliquons-nous le texte d'abord, si toutefois les élèves sont en état de le chanter. *Credo!* dit la profession des apôtres, *je crois!* Ce début doit être solennel, ferme et chaudement articulé. Le chant assuré de l'exécutant doit témoigner de la conviction du chrétien.

In unum Deum, en un seul Dieu ! même fermeté dans la diction, même ampleur de voix.

Dans ce cas encore la gravité du chant exclut tout ornement théâtral, la sainteté du texte proscrit toute intervention des procédés scéniques.

On pousserait aussi loin que possible l'étude de ce fragment qu'il resterait encore bien des points à examiner.

Dans la partie esthétique de cet aperçu nous ferions entrer volontiers l'histoire musicale et la biographie.

Pourquoi ne dirait-on pas aux élèves ce que c'était que Marcello ; à quelle époque il a vécu, de quels chefs-d'œuvres il a enrichi le répertoire de la musique religieuse. Il y a toujours quelque fruit à tirer du rapprochement des époques et de la comparaison des différents styles des maîtres : Marcello comparé à ses devanciers et à ses successeurs, voilà certes un beau cadre pour l'imagination d'un maître studieux.

Le *Credo* de Dumont donnerait lieu à une étude pareille. L'histoire du chant liturgique est une mine inépuisable. C'est l'histoire même de l'art, c'est la souche des rameaux dont nous sommes si fiers aujourd'hui.

Nous venons d'esquisser une leçon comme il nous plairait de la faire si la Providence avait confié à nos soins de jeunes intelligences.

Nous sommes loin d'avoir tout dit. Quelques traits seulement ont pu entrer dans ce tableau. Nous avons négligé des points sans nombre qui se présenteront naturellement à l'esprit de ceux qui entreprendront d'opérer, le crayon à la main, au milieu d'un groupe d'élèves. Le jour n'est pas loin où dans un ouvrage auquel nous travaillons nous donnerons une direction plus étendue à ces études.

Aujourd'hui nous jetons des notes, nous stimulons le zèle des vrais pasteurs des âmes, nous leur indiquons des routes infinies.

Nous n'aurons pas perdu notre temps si un seul homme de bonne volonté essaie, après nous, cet enseignement affectueux et fécond dont les résultats, croyons-nous, peuvent être de quelque utilité pour l'avenir de la musique sacrée.

L.-C. LAURENS.

ÉTUDE

SUR LA CONSTITUTION DES CADENCES FINALES DES ANTIENNES ET SUR LEUR EXÉCUTION.

Cum ex earum multitudine notarum, ascensiones pudicæ, descensionesque moderatæ plani cantus, quibus toni ipsi secernumtur, ad invicem obsuscentur..... — Multorum considerans errorem, coactus sum Gregorii cantus, quem multis in locis plures enormiter depravarunt, Dei juvamine veris, suis, finalibus scilicet tropis adducere.

Je ne viens pas comme ces deux autorités que j'ai fait parler (Jean XXII. Bulle datée d'Avignon. — Gerbert. S. E. II, fol. 50), blâmer ou corriger, je viens simplement présenter une étude d'élève. Je ne sais si elle a déjà été faite par d'autres ; il y aurait donc de la témérité à vouloir s'y aventurer trop loin sans conseil ni direction, et je soumets volontiers mes observations au jugement des maîtres.

On a parlé beaucoup de l'exécution du plain-chant. Des notations de tout genre ont voulu faciliter cette exécution. Mais sur quoi ces notations étaient-elles le plus souvent fondées ? Pourquoi telle note était-elle longue et telle autre brève ! Les éditeurs eux-mêmes seraient gênés de le dire, et je crois que pour la plupart ils se sont laissés conduire par ce qu'on a appelé en Belgique le sentiment mélodique. Ce sentiment mélodique, mot d'ailleurs très-vague, n'avait pas lui-même de base tonale, parce que appliqué au plain-chant, il était formé presque partout d'après les mélodies et la tonalité modernes. Or, tous avouent que le plain-chant et la musique ont un caractère entièrement différent, et que par là ils doivent avoir une exécution différente basée sur leur constitution propre. Je ne parlerai ici que de l'exécution du plain-chant dans les cadences finales des antiennes. Libre à d'autres d'étendre ces mêmes observations au corps de la mélodie et aux graduels, tout en tenant cependant compte des différentes compositions de ces morceaux. Je ne veux insister que sur un principe et tâcher de le prouver par quelques exemples. Voici ce principe : Dans la correction et l'exécution du plain-chant, il faut avoir surtout en vue la tonalité. Je n'applique ce principe qu'aux finales des antiennes. Et, pour aujourd'hui, je ne parlerai que des finales authentiques ; les finales plagales ayant d'autres règles.

Le plain-chant considéré comme *mélodie* peut se définir : Succession de quartes et de quintes justes diversement modifiées. On pourrait, et cette étude à laquelle on me permettra d'engager les plain chantistes serait éminemment utile et plus aride que difficile ; on pourrait, dis-je, en centonizant, trouver les règles de ces différentes modifications. Cherchant d'abord les différentes formules authentiques, puis les plagales, pour les antiennes et les graduels, ensuite comparant les diverses modulations des mêmes modes, on arriverait certainement à pouvoir formuler quelques règles qui tout en nous montrant la méthode suivie par les anciens pour orner les huit modes et leurs quartes et quintes

constituantes, faciliteraient l'étude de ces modes, les compositions nouvelles de plains-chants et prouveraient à l'évidence que la constitution ou la tonalité du chant grégorien constitue un art séparé qui n'a rien de commun avec la musique moderne, et que par conséquent, son exécution aussi doit en être essentiellement différente. Cette étude aurait encore, selon moi, l'immense avantage d'accorder entre elles diverses éditions; elle aurait, en outre, comme mérite archéologique, celui de nous montrer mieux qu'on n'a pu le faire jusqu'à maintenant, quelles étaient autrefois les différentes *nuances* (1) et expressions dans le chant. Il me faudrait plus de temps et de savoir pour développer de manière à satisfaire les lecteurs, la thèse que je viens d'avancer, et je suis au regret de ne pouvoir leur donner aujourd'hui que ma conviction qui ne sera chez eux de nul poids.

Les observations que je ferai sur les finales authentiques, peuvent être considérées comme une partie de cette étude.

J'ai posé en principe qu'en plain-chant, la mélodie est constituée sur la quarte et la quinte justes et qu'elle doit par conséquent faire ressortir ces intervalles. J'ajoute, comme résultat des exemples et observations que je présenterai tout à l'heure, que dans les antiennes authentiques, ordinairement la cadence finale comprend la quinte du mode et n'est que la quinte de ce mode diversement ornée. Que, par conséquent, dans l'exécution, les notes principales, celles qu'il faut faire ressortir surtout, sont ces notes de la quinte constituant la finale. Je fais abstraction ici des paroles appliquées au chant, et je ne considère que la mélodie, les paroles ayant souvent été déplacées. Je pourrais tirer de là beaucoup d'autres conclusions encore, j'en laisse le soin au lecteur qui voudra me suivre et étudier les exemples que je lui présenterai.

Le premier mode, ré-ré, a pour quinte constitutive ré, mi, fa, sol, la. Cette quinte forme la cadence finale et doit s'accentuer. Exemples: Je ne cite ni passages ni éditions, ces exemples sont des lieux communs connus et adoptés partout.

Différentes finales du premier mode.

1	La (sol, fa, mi, fa,)	sol,(la,)	fa,	mi,	ré.
2	La (sol, mi,)	—	—	—	—
3	La (sol, fa,)	—	—	—	—
4	La (sol, fa,)	—(mi,)	—	—	—
5	La (sol, mi, fa,)	—	—	—	—
6	La (ré, mi, fa,)	—	—	—	—
7	La (sol, fa, sol, fa, mi, fa,)	—	—	—	—
8	La	—	—	—(ut,)	ré

Remarquons d'abord qu'ici presque toutes les notes qui servent d'ornements sont placées entre le *la* et le *sol*. Leur nombre ne serait-il pas basé sur le nombre des syllabes qu'il faut chanter? Je n'oserais pas l'affirmer.

Remarquons ensuite que l'on a ajouté (peut-être aussi à cause du nombre des syllabes) à quelques cadences finales, une petite queue renfermée ordinairement dans la tierce. Exemples:

9 La, sol, fa, mi, ré. (Fa, mi, ré, mi, ré).
10 — — — — — (Do, ré, mi, fa, mi, ré).

Je dirai en passant, que beaucoup de plainchantistes se sont trompés en donnant dans leurs méthodes des parties de cadences pour les cadences finales elles-mêmes. J'ai déjà dit que dans les authentiques, ordinairement celles-ci comprenaient toute la quinte.

Comment maintenant faut-il, tout en observant le caractère grégorien, chanter ces finales du premier mode? J'ai répondu déjà : en accentuant les notes principales que tout le monde reconnaîtra dans les cinq notes de la quinte. Ainsi, d'après cette observation, je regarderais comme fautive et comme rompant la succession de la quinte, l'exécution qui dans le numéro 1 accentuerait le *la* entre le *sol* et *fa*. *Ascensiones pudicæ, descensionesque moderatæ quibus toni ipsi secernuntur*. Ce *la* doit se chanter bref, les cinq notes de la quinte doivent être longues.

Aussi de même, toutes les notes entre le *la* et le *sol*, doivent être pour la plupart brèves, et toutes moins accentuées que les notes constitutives. N'oublions pas que dans notre théorie, ce ne sont que des ornements à la quinte.

Remarquons encore que le *fa* ne doit pas s'accentuer plus particulièrement que les autres notes de la quinte. C'est, je crois, le sentiment

(1) Ce que j'appellerai *modalité*, c'est la manière d'être du plain-chant, de la mélodie; sa constitution propre en quatorze modes distincts, son *autonomie* constitutive, si je puis l'appeler ainsi; c'est le développement de la mélodie par quartes et quintes justes, développement qui n'est propre qu'au chant grégorien.

J'appelle nuances tout ce qui sert à mettre en relief cette tonalité de quartes et de quintes particulière au plain-chant; tout ce qui, dans l'exécution du chant, fait comprendre et saisir la base de la mélodie, c'est-à-dire les quartes et les quintes constitutives du mode dans lequel on chante; tout ce qui fait ressortir, soit par l'accentuation de telle note, la durée plus ou moins longue de certaines notes, soit par tout autre moyen de donner au chant de l'expression; tout ce qui par là fait ressortir la base mélodique qui dans les finales authentiques (pour ne parler que du sujet que je traite) est toujours la quinte simple ou ornée.

La *nuance* donne donc à la mélodie le caractère qui lui appartient, puisqu'elle consiste à faire ressortir les intervalles qui la constituent. Le sens que nous lui prêtons n'a rien de celui qu'on lui donne communément en musique.

de la mélodie moderne, qui a donné au *fa* final cette prérogative dont il jouit dans presque toutes les éditions.

Qu'on se rappelle le *si* bémolisé aussi dans le premier mode pour avoir le ton de *ré* mineur, et l'on s'expliquera facilement cet engoûment pour la tierce mineure finale dans le premier mode.

Je ne continue pas ces remarques. Elles pourraient paraître peu fondées après cette seule application. Qu'on me suive jusqu'au bout, et on pourra soi-même en tirer un grand nombre des exemples que je donnerai, et des observations que j'y ajouterai.

Passons au troisième mode (deuxième authentique).

Quinte : Si, la, sol, fa, mi.

On reconnaîtra ici la difficulté d'avoir toujours la quinte modale, le *si* devant souvent se bémoliser à cause de son rapprochement avec *fa*. Pour cette raison, on trouve plusieurs finales du troisième mode qui n'ont pas le *si*. C'est une exception non pas seulement au principe que j'ai posé quant aux cadences finales, mais aussi une exception à la tonalité elle-même du plain-chant.

1° Si (sol), la (sol, fa,) sol, fa, mi.
2° Si (la, sol, fa, sol), — — — — —
3° Si (sol), — — — — —
4° la (fa), sol, — —

Avant d'aller plus loin, qu'on me permette de faire une application sur une cadence finale d'après la méthode que je viens d'exposer. Je prends l'antienne *Placebo*, qui commence l'office des morts. Toute l'antienne n'est qu'une cadence finale ou une quinte ornée d'une manière propre au troisième mode.

Voici comment nos livres donnent cette antienne :

Placebo Domino in regi-o- ne vi-vorum,

Voilà bien la quinte *si, la, sol, fa, mi* du troisième mode. Mais les éditions corrigées et annotées par doubles, longues, brèves, semi-brèves ont-elles pour cette notation tenu compte surtout des notes constitutives ? Il m'est bien facile de le nier, il n'y en a que trop de preuves. J'avoue que la chose n'était pas toujours possible. Les uns ont voulu avant tout, que la syllabe tonique latine tombât sur une note qu'ils ont appelée bonne ou forte note, les autres moins rigoureux ont voulu au moins une prononciation passable, et ont été forcés comme les premiers de rompre la quinte. C'est pourquoi j'ai dit déjà que mon étude se bornait simplement à la mélodie, considérée en elle-même, abstraction faite des paroles. C'est une étude de modalité appliquée aux cadences finales, rien d'autre. Aussi, je le répète, je ne viens ni censurer, ni prôner telle édition ou telle autre. J'observe et j'étudie.

Revenons à notre quinte. Elle est toute dans l'antienne *Placebo*, et l'antienne n'est que la quinte *Si, la, sol, fa, mi.*

Voici comment je la noterais :

Ce sont les mêmes notes, mais pour l'expression, pour la modalité, quelle différence entre ces deux exemples ! Comme le second est plus fort, plus caractéristique, plus modal. Oui, mais les paroles ! dira quelqu'un. Voilà certes la difficulté pratique. Essayons si nous ne pourrions pas la vaincre ici. Je tiens à répéter encore une fois avant de donner cette exemple, que je ne veux en aucune sorte changer ou innover, improuver ou approuver. Un but que cet étude pourrait atteindre, ce serait de rendre la composition de nouveaux plains-chants plus facile et plus correcte. Quant aux réformes des chants admis d'après le système que j'expose, je n'y songe pas. Exemple :

Placebo Domino in regi-o- ne vivorum,

Cet exemple ne contentera pas tout le monde; les puristes en accentuation m'en voudront pour avoir mis trois notes sur la syllabe faible *ne* de *regione*; mais l'accentuation correcte au point de marquer toutes les longues et toutes les brèves distinctement, n'est pas toujours possible.

Je module sur *ut* plutôt que sur *la*, car *ut* est la dominante du troisième mode. Cette suite de notes sur le *la* me semble ici trop plate pour qu'elle puisse être modale. Le *si*, note finale de la quinte serait encore ici mieux placé que le *la*.

L'oreille exercée aura saisi la différence d'ornementation du premier et troisième modes. Et n'y aurait-il pas moyen de collationner toutes ces finales, de comparer toutes ces quintes entre elles et de déduire de ces observations quelques règles générales ? Je ne crois pas que l'essai ait été tenté.

Cette différence d'ornementation de faire sentir aussi dans les deux modes suivants.

Finales du 5e mode (3e authentique).

Ut, si, la, sol, fa.

Encore une fois le rapprochement du *si* au *fa* nécessitera un accident ou bien le retranchement du *si*. Ce changement est dans la tonalité même, et n'infirme pas la règle générale que j'ai donnée pour les cadences.

1° Ut	si,	(sol,)	la,	sol,	fa.
2° Ut	(sans si,)		—	—	—
3° Ut	(id.)		—(sol, la,)	—	—
4° Ut	(la,) si,	(la, sol,)	—	—	—
5° Ut	si		—	—	—
6°	si,	(la, sol, fa, sol,)	la,	(sol, fa,)	—

Je disais tout à l'heure que ce *si* n'enfermait pas la règle que j'avais posée sur la formation des cadences finales par la quinte ; ce n'est pas que j'aie voulu poser une règle sans exception, car bien des antiennes me fournissent des cadences, auxquelles il manque l'une ou l'autre note constitutive et que j'appelle pour cette raison cadences imparfaites. J'en ai déjà donné des exemples.

Mais soit dans les cadences parfaites, soit dans les imparfaites, la règle de l'exécution comme je l'expose, a sa raison d'être puisque partout elle repose sur la tonalité elle-même. Ainsi, pour parler du cinquième mode, dont nous nous occupons maintenant, dans toutes les cadences on peut accentuer les notes *ut, si, la, sol, fa* quoique l'une ou l'autre de ces notes constitutives soient retranchées. Les autres notes groupées autour de ces cinq formant la quinte du cinquième mode, sont des notes que j'ai déjà appelées notes d'ornementation, et qui sont là peut-être aussi pour mieux faire ressortir les notes principales : une scrupuleuse perquisition pourrait parvenir à régler ces notes d'ornement qui, quoique ainsi appelées, ne pourraient pas êtres retranchées sans faire perdre considérablement à la mélodie, et sans la rendre sèche, aride et insupportable.

Passons au septième mode. Un mot avant d'en donner les cadences finales.

Tout plain-chantiste a remarqué que la quarte *sol, la, si, ut,* que quelques auteurs appellent *quinte imparfaite* du septième et huitième modes, est très-fréquente dans ces modes : elle est même employée plus souvent que la quinte elle-même. Si donc nous la trouvons comme cadence finale principale, personne n'aura le droit de s'en étonner.

Finales du 7e mode.

Ré, ut, si, la, sol.

1° Ré	ut, (si, la,)	si,	la,	sol.
2° —	— (la, si, la,)	—	—	—
3°	— (si, la, sol, la,)	—	—	—
4° Ré, (ut, la),	ut, (si, sol, la,)	—	—	—



Je borne là mes observations et je résume.

1° On a tort d'appeler cadences finales les trois ou quatre dernières notes. Dans les authentiques la quinte entière est cadence finale.

2° La note la plus élevée n'est pas toujours note accentuée ; car l'accentuation se règle non pas par la position des notes, mais par leur importance dans le mode.

3° Les notes placées entre les notes fondamentales peuvent être regardées comme notes-ornements, et on peut dans l'exécution passer plus légèrement sur elles.

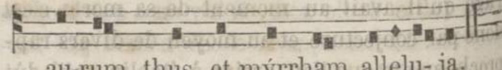
4° Ces ornements ne sont pas arbitraires. Si jamais les lettres en ont été formulées, elles se sont probablement perdues. Les traditions sous ce rapport, sont complètement éteintes.

5° Chaque mode a sa manière particulière d'orner la quinte.

Telles sont les principales conclusions qu'on me permettra de tirer de cette étude. Il y en a bien encore d'autres et non des moins importantes que je pourrais faire ressortir, mais cette tâche serait trop lourde pour moi.

Je rappelle en finissant aux lecteurs qui ont bien voulu me suivre, que je n'ai parlé que des antiennes. Pour faire voir la différence avec le graduel, je n'ai besoin que d'un seul exemple, la quinte du septième et huitième modes. Voyez comment les graduels, qui sont d'origine orientale, ont conservé leur cachet originel. Il y a plus de luxe chez eux.

Ré (ut, si, la, si), *ut* (si, la, sol, la), *si*, (la, sol, la), *la, sol*.



au-rum thus et mýrrham allelu-ja.

Mais il doit y avoir aussi, comme dans les antiennes, des règles formulées ou transmises, qui ont régi ces ornements. Puisqu'on ne les

trouve plus, tâchons de les faire revivre en comparant, en raisonnant leurs différentes applications, et prenons pour guide dans cette étude la tonalité grégorienne; c'est d'elle que tout dérive comme de source.

L.-M. GOORMACHSTIGH.
Régent de l'école moyenne de Courtrai.

PRÉCIS
SUR LA VIE ET LES OUVRAGES
DE PALESTRINA.

Parmi les artistes qui ont laissé un nom illustre dans les fastes de la musique, il en est qui tiennent, pour un temps, le sceptre de l'art, sans s'écarter notablement de la route tracée par leurs devanciers. Paisibles successeurs par droit de mérite (le seul connu dans les arts), ils prennent sans secousse et sans opposition une place qui leur appartient et que nul n'oserait leur disputer ouvertement. D'autres, en plus petit nombre, doivent, comme les fondateurs de dynasties, s'emparer du pouvoir par une sorte de violence; ils viennent renverser une partie de ce qui est debout; ils apportent des institutions et une administration nouvelles; ils ne sauraient être compris du premier coup. Mais, arrivés en temps convenable, on apprécie bientôt leur valeur; alors, à leur école féconde se rattachent une foule de talents de différents ordres qui forment autour du maître la cour la plus brillante, reflétant les faces diverses du génie dont ils empruntent leurs plus lumineuses clartés.

Au milieu de ces derniers, l'une des plus belles places appartient sans contestation au grand maître dont je vais esquisser la vie.

Palestrina, nom moderne de l'antique Préneste, petite ville des États de l'Église, sert habituellement à désigner l'homme de génie dont le véritable nom était Giovanni Pierluigi, et qui était né à Palestrina, comme on le reconnaît par le titre des ouvrages qu'il a lui-même publiés, où il se qualifie toujours de *Prœnestinus*. Il est impossible de préciser la date de sa naissance, les archives de Palestrina ayant été brûlées lors de l'envahissement de la campagne de Rome par le duc de Bourbon, sous le pontificat de Paul IV, et les auteurs n'étant point d'accord sur l'âge qu'il avait au moment de sa mort; c'est donc par conjecture et au moyen de divers rapprochements que l'on arrive à établir qu'il dût voir le jour dans l'été ou l'automne de 1524, date que l'inscription d'un portrait presque contemporain, conservé dans les archives de la chapelle pontificale, autoriserait à reculer jusqu'en 1504. On s'accorde à reconnaître que les parents de Pierluigi étaient d'une condition inférieure, et l'on suppose, d'après certaines indications, qu'ils venaient de la campagne, vendre à Rome, des fruits et des légumes. Il est probable que le jeune Giovanni annonçant d'heureuses dispositions, ses parents l'attachèrent à quelque église en qualité d'enfant de chœur; c'était un moyen de pourvoir à son entretien et en même temps à son instruction; les connaissances musicales qu'il aurait ainsi acquises, pourraient assurer son avenir, car dès cette époque il y avait en Italie plusieurs musiciens, attachés à des Cours souveraines, qui recevaient de magnifiques émoluments.

On ignore le nom du maître qui donna les premiers principes à Pierluigi; les chanteurs et compositeurs illustres de cette époque sont Français, Brabançons ou Espagnols; on ne trouve parmi eux presque aucun nom italien, ce qui fait croire que les écoles musicales fondées par Sixte IV et Jules II, ou étaient restées en projet ou n'avaient point réussi. Quoi qu'il en soit, Claude Goudimel, qui fût depuis l'une des plus intéressantes victimes des massacres de la Saint-Barthélemy, établit de son chef, à Rome, une *illustre et excellente école* (1), d'où sortirent une foule d'élèves qui firent le plus grand honneur au maître qui les avait instruits. De ce nombre et au premier rang, fut assurément Pierluigi, qui travailla sous sa direction pendant plusieurs années et probablement jusqu'à son entrée à la basilique de Saint-Pierre du Vatican. Il y fut admis en septembre 1551, en qualité de *Maître de chapelle*, et il est le premier qui porte ce titre sur les registres conservés dans les archives; avant lui l'on appelait le maître de chapelle: *maître des enfants*, *maître du chœur*, *maître de musique*, ou simplement *maître*.

En 1554, il publia son premier livre de *Messes*, qui en contient quatre, à quatre parties et une à cinq; cet ouvrage annonce la connaissance la plus profonde des ressources de l'art, tel qu'on le considérait en ce temps, et l'étude qu'avait dû faire l'auteur des compositeurs venus avant lui; tout y est artifice et combinaison; ainsi, dans la première messe, qui est la plus solennelle, l'une des parties, ordinairement le soprano, chante continuellement le plain-chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*, tandis que les autres parties traitent les paroles de la messe avec des

(1) Lettre d'Antimo Liberati à Ottavio Persapeggi, p. 22.

contre-points sans cesse variés. Dans la dernière, dont les mélodies sont travaillées sur le chant de l'hymne *Ad cœnam agni providi,* on trouve sans cesse dans le soprano un canon à la quinte inférieure. Quant au sens même des paroles de la liturgie, l'auteur n'y songe pas le moins du monde; il ne paraît aucunement vouloir sortir de la route tracée par ses prédécesseurs, et borne ses prétentions à obtenir parmi eux l'une des premières places.

Il paraît que ce premier ouvrage obtint un grand succès, car Pierluigi eut la permission de le dédier au pape Jules III, qui voulut récompenser l'auteur en l'admettant parmi les chapelains-chantres de la chapelle pontificale, malgré le *motu-proprio* publié récemment par lui-même, et dans lequel il désapprouvait l'admission, en qualité de chapelains-chantres, de plusieurs individus reçus, non à raison de leur mérite, mais par la protection de quelques cardinaux ou autres grands personnages; ce *motu-proprio* défendait, sous des peines très-graves, d'admettre dorénavant aucun sujet contre la teneur des règlements qui exigeaient impérieusement le concours et un scrutin secret des membres de la chapelle. Toutefois le pape crut pouvoir y déroger à l'égard du compositeur qui, se plaçant dès l'abord au rang des musiciens les plus célèbres de son temps, annonçait une si brillante carrière; en conséquence il donna ordre de le recevoir, ce que durent faire les chapelains, après avoir inutilement réclamé le maintien des statuts et l'exécution de l'ancien *motu-proprio.*

Pierluigi quitta Saint-Pierre du Vatican pour cette place qu'il ne conserva que deux mois. Jules III étant mort peu de temps après, ainsi que son successeur Marcel II, qui n'occupa que vingt-trois jours le trône pontifical, Jean-Pierre Caraffa, de l'ordre des Théatins, lui succéda sous le nom de Pie IV et résolut d'opérer une réforme dans le clergé et la cour de Rome. Il en fut de ce projet comme de presque tous ceux du même genre; on porte remède à quelques insignifiants abus, les plus révoltants et les plus nuisibles se consolident et s'enracinent plus que jamais. Le plus grand musicien de l'époque devait être la première victime de la prétendue réforme. Il vint aux oreilles du pape que, parmi les chantres de la chapelle apostolique, il s'en trouvait qui étaient mariés, chose contraire aux règlements de l'Institution; un *motu-proprio,* conçu dans les termes les plus durs, déclarant que la présence des trois chantres qui se trouvaient dans ce cas était un grand sujet de blâme et de scandale (*vilipendium et scandalum plurimum*), ordonna leur expulsion immédiate. Le pauvre Pierluigi, qui, peu de temps auparavant, avait épousé une jeune fille nommée Lucrèce, et qui croyait sa position et l'existence de sa famille assurées, ne put résister à un pareil coup; il tomba malade. Heureusement on obtint pour lui une pension mensuelle de six écus, et quand sa santé se rétablit, la place de maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran étant devenue vacante, il y fut reçu en octobre 1555; six ans plus tard, en mars 1561, il quitta cette basilique pour celle de Sainte-Marie-Majeure, où les avantages étaient plus considérables; y resta dix années, et n'abandonna son emploi que pour reprendre celui qu'il avait jadis occupé à Saint-Pierre du Vatican, et qui, en 1571, était devenu vacant par la mort de Jean Animuccia.

Pendant l'exercice de ses fonctions à la chapelle pontificale, Pierluigi avait publié un livre de *madrigaux à 4 voix,* qui avait étonné tout le monde par les grâces, la clarté et l'élégance du style, et surtout par l'union intime des paroles et de la musique, et par l'expression plus marquée et plus heureusement rendue qu'elle ne l'avait été jusqu'alors. Une des pièces de ce livre peut servir à montrer à quel point ce grand compositeur poussait la candeur et la modestie; on y lit les éloges les plus emphatiques de son confrère François Roussel, homme de talent d'ailleurs, mais auquel il eut été bien difficile de mériter des louanges de telle nature. Pendant son séjour à Saint-Jean-de-Latran, Pierluigi composa un très-grand nombre d'ouvrages; c'est notamment pour cette basilique qu'il écrivit ces admirables *Improperia,* si pleins de la plus majestueuse simplicité, qui se chantent à Rome pendant la semaine sainte. L'époque de son séjour à Sainte-Marie-Majeure est la plus glorieuse de sa vie, car ce fut alors que son génie valut à la musique d'être conservée dans les églises catholiques, d'où il était fortement question de l'exclure en raison des aberrations auxquelles s'abandonnaient en ce temps la plupart des compositeurs.

On a longtemps controversé sur la question de savoir quels étaient positivement les motifs qui avaient déterminé l'autorité ecclésiastique à s'occuper de cette matière; les actes du concile de Trente ne laissaient pourtant aucun doute à cet égard. « Pour que la maison de Dieu puisse être regardée comme un lieu de prière, est-il dit dans le décret *sur ce que l'on doit observer et éviter dans la célébration de la messe,* les évêques de

l'endroit doivent en bannir toute musique, soit vocale, soit instrumentale, qui offrirait quelque chose de lascif ou d'impur. » Or, l'on sait que le quinzième siècle, qui vit renaître le bon goût dans la littérature et dans les arts du dessin, n'avait point eu le même bonheur à l'égard de la musique ; et en examinant certaines productions de cette époque, l'on croirait volontiers que les compositeurs de musique d'église avaient perdu la raison. Ils paraissent ne se proposer d'autre but que de surcharger leurs productions des intrigues les plus recherchées, des combinaisons les plus disparates, de la réunion des plus insurmontables difficultés. De là les *modes*, les *temps*, les *prolations*, les *hémiolies*, les *proportions*, les *augmentations*, les *divisions*, les *altérations*, les *perfections*, les *imperfections*, les *énigmes*, les *nœuds*, les *canons*, etc. Toutes ces complications allaient s'enchevêtrant les unes dans les autres, et la composition qui offrait à un degré suffisant l'assemblage de ces inconcevables extravagances était réputée *vraiment belle*, et son heureux auteur voyait partout l'épithète de *divin* accolée à son illustre nom. Quant aux paroles, au sens de la lettre sacrée, on en avait peu de souci ; on possédait une manière plus commode d'exprimer le sens du texte : s'agissait-il de ténèbres, d'obscurité, on teignait les notes en noir : parlait-on de soleil, de lumière, de pourpre, on employait la couleur rouge ; était-il question de vignes, de champs, de prairies, c'était du vert que l'on faisait usage.

Pendant un temps, les folles idées des compositeurs n'avaient porté atteinte qu'à la musique même, les paroles de la liturgie avaient été respectées ; mais bientôt on n'en tint plus aucun compte. Tantôt l'on écrivit la musique destinée à l'église, indépendamment des paroles, que les chanteurs adaptaient tant bien que mal au dessous ; tantôt l'on fit des contre-points sur des pièces ou fragments tirés du chant grégorien, qui se chantait en même temps que les paroles de l'ordinaire de la messe ; telle est la première messe publiée par Palestrina, dont j'ai parlé il y a quelques instants ; mais l'une des pièces les plus singulières en ce genre, est une composition qui fut alors regardée comme un prodige ; elle est entièrement traitée sur les mélodies grégoriennes : une des parties chante l'*Ave regina cœlorum*, l'autre le *Regina cœli*, la troisième l'*Alma redemptoris mater*, et la dernière l'*Inviolata*. Cette idée bizarre du célèbre Josquin Deprez fit fortune, et nombre de compositeurs du temps l'imitèrent. Mais on alla plus loin, et là commença un grand et intolérable scandale : on prit pour thèmes des chansons profanes françaises ou italiennes, en sorte que l'on chantait en même temps que le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, ou l'*Agnus*, des paroles telles que : *Baise-moi, ma mie*, *Adieu mes amours*, *Che fà oggi il mio sole ?* *L'ami Baudichon madame*, *L'ardent désir*, *O Venere bella*, *Mon mari m'a diffamée*, *La belle se sied auprès de la tour*, etc. Il était certainement de la dernière inconvenance d'accoler de semblables paroles aux prières de l'église, et pourtant l'usage en était si bien établi, que, depuis la fin du XIVe siècle jusqu'au milieu du XVIe, on ne chanta presque autre chose à la chapelle des papes, comme partout ailleurs ; les maîtres les plus estimables et les plus savants n'hésitaient pas à recommander cette pratique. Son moindre inconvénient était d'amener, ainsi que le mélange des pièces tirées du chant grégorien, une telle confusion dans l'ensemble en raison de la multiplicité des paroles, qu'il était impossible d'en rien distinguer. C'est à un tel état de choses que l'autorité spirituelle voulut remédier, et la première idée fut de n'admettre que le plain-chant dans les offices catholiques.

Cependant les sessions du concile de Trente ayant été closes, des commissaires furent nommés pour faire exécuter les décisions de cette assemblée. Les deux cardinaux chargés de ce qui concernait la musique, eurent le bon esprit de s'adjoindre une commission de huit membres pris dans le collége des chapelains-chantres du pape. Dès la première réunion l'on tomba d'accord sur les points suivants : 1° on ne chanterait plus à l'avenir les messes ou motets dans lesquels des paroles différentes étaient amalgamées ; 2° les messes composées sur des thèmes de chansons profanes seraient bannies à tout jamais ; 3° les paroles seraient toujours tirées des offices de l'Église. Un quatrième point fut discuté, savoir : s'il était possible que, dans un chant figuré écrit à plusieurs parties, qui, dans les chœurs, n'étaient jamais moins de quatre, les paroles fussent constamment et distinctement entendues ; les deux cardinaux-commissaires désiraient qu'il en fût ainsi ; les musiciens répondaient que cela n'était pas toujours possible en raison de la nécessité des fugues et imitations, qui formaient le principal caractère de la musique, et dont on ne pouvait la dépouiller sans la dénaturer complétement ; les cardinaux répliquaient en citant des morceaux de Costanzo Festa et de Pierluigi, dans lesquels les paroles

s'entendaient très-distinctement; mais les chanteurs faisaient observer que ce n'était là que des pièces de peu d'étendue, et que dans des morceaux de longue haleine, cette extrême clarté dans la disposition des paroles n'était pas continuellement praticable. Enfin il fut décidé que Pierluigi composerait une messe d'après les intentions manifestées par les commissaires du concile; que, si elle les remplissait, la musique continuerait comme par le passé à être admise dans les offices de l'église; si au contraire elle s'en écartait, on prendrait les résolutions convenables.

Ce fut alors que le compositeur, plein d'enthousiasme et inspiré par l'espoir de sauver la musique du coup terrible qui la menaçait, écrivit trois messes à six voix qui furent exécutées chez l'un des cardinaux-commissaires. On loua les deux premières, mais on jugea la troisième l'un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain; exécutants et auditeurs furent frappés d'une égale admiration; il fut unanimement décidé que la musique serait, comme par le passé, admise dans les églises, mais qu'on ne chanterait plus à l'avenir que des compositions dignes du lieu saint dont les trois nouvelles messes de Pierluigi, et notamment la dernière, offraient un excellent modèle. Cette messe, connue depuis sous le nom de *messe du pape Marcel* (1), valut à son auteur l'emploi de *compositeur de la chapelle apostolique*, avec le misérable traitement mensuel de 3 écus romains (16 fr. 20 c., de notre monnaie), mais sa pension lui fut en même temps conservée. Il avait donné à sa messe la dénomination *du pape Marcel* par respect pour la mémoire de ce pontife, auquel il s'était proposé de dédier un livre de motets (2), projet que la mort presque immédiate de Marcel l'avait empêché d'exécuter.

ADRIEN DE LAFAGE.

(*La suite prochainement.*)

CHRONIQUE.

SOLENNITÉ DE NOEL

DANS LES ÉGLISES DE PARIS.

Le don d'ubiquité n'ayant pas été départi au signataire de cet article, on comprendra sans peine qu'il n'a pu être à la même heure, le jour de Noël, dans toutes les églises de Paris. C'est à l'aide de notes recueillies, de renseignements puisés aux meilleures sources qu'il nous sera possible tous les mois d'informer nos lecteurs de ce qui se sera fait à notre connaissance dans le monde musical religieux. Cependant, comme il arrivera souvent que nous aurons entendu les exécutions musicales dont nous parlerons, alors même que cela pourra paraître invraisemblable, nous laisserons à la sagacité de nos lecteurs le soin de s'expliquer comment nous pouvions être à Saint-Thomas d'Aquin où l'on chantait la messe impériale de Haydn et à Saint-Roch où l'on exécutait *l'oratorio de Noël*, de Lesueur. Dans tous les cas, il sera facile de voir si nous reproduirons des notes ou si nous jugeons d'après nos impressions personnelles.

Le jour de Noël a été l'occasion d'une louable émulation entre les maîtres de chapelle de Paris.

A Saint-Sulpice, M. Renaud a fait exécuter la messe en *re* mineur de Rinck, un *Agnus Dei* de Casali et un *O salutaris*, trio et chœur, de Haydn. Au salut, M. Grignon a chanté *l'O fons pietate* de Haydn, magnifique morceau en solo avec chœur. On a beaucoup admiré la belle voix de baryton de M. Grignon et le goût avec lequel il la conduit. Le *Subtuum* de M. Danjou a été fort bien rendu par les élèves du séminaire. Pendant tous les offices, M. Georges Schmitt a fait résonner les tuyaux de l'orgue avec le talent, la force et la variété d'un musicien consommé. La tradition des vieux *noëls* semblait renaître sous ses doigts pour rappeler aux chrétiens d'aujourd'hui la foi naïve de leurs pères. Nous aimons ces refrains charmants et primitifs et nous les préférons aux compositions équivoques qui ne sont ni religieuses ni profanes. Ceux-là du moins ont comme un parfum d'autrefois qui éveille les souvenirs. Ils nous font remonter le cours des âges et nous transportent un instant au sein de la famille chrétienne endormie depuis plusieurs siècles dans la paix du Seigneur. Chantez-donc vieux noëls! gais et tristes échos de la voix de nos pères, répandez-vous dans nos temples; montez, avec la volée des cloches, dans la patrie des âmes. Poésie vivante et sainte, chantez pour ceux qui ne chantent plus; chantez encore quand nos voix se tairont, chantez jusqu'à la fin des temps!

Le chœur de Saint-Thomas d'Aquin est sous la direction d'un artiste du plus grand goût, d'un propagateur zélé des vraies doctrines du chant traditionnel. M. Dhibaut, car c'est de lui que nous voulons parler, nous a fait entendre cette admirable messe impériale de Haydn qui n'a pas encore lassé l'admiration des dilettantes depuis le jour où elle est tombée de la plume de l'immortel créateur de la symphonie. Notre embarras est grand, en vérité, lorsqu'il nous faut parler d'une œuvre de cette valeur interprétée comme elle l'a été à Saint-Thomas d'Aquin. Mais à tout prendre ne peut-on pas confondre dans un même éloge le chef-d'œuvre d'Haydn et la part des exécutants? Si le mérite du premier est inappréciable et au-dessus de toute critique, le talent des autres n'a pas peu contribué à le mettre en relief. Nous féliciterons donc M. Quesne dont la belle voix de basse a ému tout l'auditoire au *qui tollis* du *gloria in excelsis*. Nous adresserons tous nos compliments à M. Grillé qui a tenu l'orgue d'accompagnement avec tant de talent et qui nous a fait entendre sur son instrument des morceaux d'un goût si pur et d'une fraîcheur si délicieuse. Nous remercierons particulièrement le maître de chapelle, M. Dhibaut, pour toutes les émotions que nous lui devons et pour l'entente rare avec laquelle il administre son petit personnel. Il nous a fait entendre du plain-chant comme on en fait peu. C'est bien là cette antique et belle forme appropriée au temple saint. Le *Domine salvum*, chanté à demi voix par les sopranos, accompagné par les voix d'hommes, n'est-ce pas encore d'une parfaite convenance, et la prière doit-elle s'exprimer autrement? Nous plaignons la personne qui disait à côté de nous! « Ils chantent cela comme un *Deprofundis!* » Est-il possible de prononcer une pareille impiété; Voilà pourtant les jugements de la foule. Véritablement, l'opinion publique est à refaire. Il faut que tous les musiciens, critiques, publicistes, ecclésiastiques, tout ce qui sent les beautés de l'art, tout ce qui croit au règne de Dieu sur la terre et à la glorification de son œuvre, il faut, dis-je, que tout ce monde entreprenne une levée de boucliers contre le mauvais goût et les faux prophètes qui déshonorent l'art musical. Comptons-nous, sachons combien de zélateurs se rangeront du côté des arrangeurs stupides, des fabricants de cantiques sur des airs d'opéra, des inepties à trois temps sur un mouvement de valse, et combien nous serons dans le camp sacré des maîtres, des Palestrina et des Haydn, des Haendel et de tous les inspirés vaillants de la seule école qui ait le droit d'avoir son pupitre à l'église.

A Saint-Roch, M. Vervoitte a continué un usage de la chapelle-musique de la duchesse d'Angoulême en faisant exécuter avec orchestre la messe dite des *trois Noëls*, de Lesueur. Cette œuvre, où se retrouvent quelques-uns des anciens airs de Noël, ne brille pas par une grande origi-

(1) C'est la première du recueil de cinq messes publié. 1 beau vol. Grand in-8°. *net* 7 fr. Paris, E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

(2) Ce Recueil de 8 motets, vient de paraître, en 1 vol. grand in-8°. *Franco*, net, 4 fr., au Bureau de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

nalité. Nous en dirons autant du *credo* de Plantade. C'est d'une monotonie persistante. Heureusement que l'*offertoire*, un véritable petit chef-d'œuvre que le ténor M. Hayet a chanté avec distinction, est venu à propos remuer les âmes et les rendre au recueillement le plus profond. Nous n'avons que des éloges à faire de l'exécution. La tâche de la critique est toujours facile avec M. Vervoitte. Le bien que l'on ne dit pas de lui, le public le pense.

A Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Frédéric Viret, le maître de chapelle de cette paroisse, a fait exécuter une messe de sa composition. Bien que son personnel soit fort restreint M. Viret, qui est un artiste de talent, a fait entendre une exécution digne de tous nos éloges. Les enfants, tout particulièrement, chantent leur partie dans les chœurs d'une manière très-remarquable. Nous nous promettons d'examiner prochainement les compositions religieuses de M. F. Viret.

Les personnes qui ont assisté à la messe de minuit, à Saint-Vincent-de-Paul, ont entendu une messe de M. Cottin, œuvre d'un style plus ou moins religieux. A la grand'-messe du jour on a chanté une œuvre qui ne manque pas de mérite ; M. Louis Mullot en est l'auteur. L'exécution et l'accompagnement d'orgue laissaient peut être à désirer; mais la musique sacrée semble vouloir entrer dans une phase qui rendra pour tous, maîtres de chapelle et organistes, la tâche plus facile. Au salut, on a chanté un *O salutaris* de Gossec, un *Mater divinæ gratiæ* de Himmel, morceau parfaitement exécuté, d'un caractère très-religieux et l'*Adeste fideles* que les enfants ont dit avec beaucoup de goût au grand orgue tenu par M. Cavallo.

Une affluence considérable de fidèles a rempli les églises le jour de Noël. A Saint-Sulpice, deux cents personnes ont dû stationner sous le portail. A Saint-Roch, pour la messe de minuit comme pour celle du jour, la foule était des plus compactes. A Saint-Thomas d'Aquin, c'est à grand'peine si nous avons pu trouver une place. Cet empressement impose des devoirs sérieux aux maîtres de chapelle. Il importe que la musique qui a pour objet la gloire de Dieu soit irréprochable. La prière est incompatible avec une exécution qui chagrine les oreilles, distrait la pensée, révolte le bon goût. Au nom des convenances du lieu comme au nom du grand art religieux dont cette Revue est l'organe, nous protesterons au besoin contre certaines tendances qui pourraient se faire jour, comme nous serons heureux d'encourager les efforts de tous ceux qui dans leur sphère, si modeste qu'elle soit, travailleront à la réédification du chant sacré.

L. C. LAURENS.

Jeudi 19 Décembre a eu lieu la bénédiction et l'inauguration de la nouvelle chapelle des Frères des écoles chrétiennes, rue de Fleurus. Malgré le mauvais temps, une nombreuse assistance, composée des représentants de la maison de l'Empereur, de la préfecture de la Seine, de la Sorbonne, du comité central de l'Instruction primaire, de l'assistance publique, du clergé parisien, des supérieurs des frères, de divers ordres religieux et de l'élite du monde catholique, s'était rendue à l'invitation des chers frères. A dix heures, Monseigneur le Cardinal Morlot, archevêque de Paris, accompagné d'un de ses vicaires et de M. le curé de Saint-Sulpice, se rendit à la chapelle pour en faire la bénédiction ; cette cérémonie, aussi simple que touchante, fut suivie d'un discours dans lequel son Eminence, après avoir exhorté nos cœurs à la reconnaissance : envers Dieu qui nous donnait le privilège de l'adorer dans un lieu de plus, envers les autorités bienveillantes et les bienfaiteurs qui avaient concouru à l'édification de cette jolie chapelle, fit sentir combien chacun devait, par ce nouveau bienfait, se trouver encouragé à bien remplir sa tâche, cette tâche si pénible et si pleine de dévouement pour les frères des écoles chrétiennes en particulier. Après ce discours bien senti de l'auditoire, Monseigneur, toujours assisté des mêmes personnes et de M. l'abbé Riche, prêtre de Saint-Sulpice, aumônier de la maison des Frères, a célébré le divin sacrifice ; pendant ce temps, les enfants des écoles chrétiennes, sous la direction du frère de la maîtrise de Saint-Sulpice, ont exécuté une messe à deux voix égales de Fessy. N'oublions pas de dire que l'orgue était tenu par M. Lentz, organiste accompagnateur de Saint-Sulpice qui a joué un offertoire d'un beau style et d'un heureux effet. Après la messe, Monseigneur a donné la bénédiction et chacun s'en est allé heureux, les uns d'avoir contribué à l'édification de ce nouveau tabernacle du Seigneur, tous d'avoir eu le privilége d'y chanter les premiers ses louanges et d'y avoir entendu la parole vénérée de son ministre.

G. SCHMIT.

Valence, 15 décembre 1861.

Une solennité religieuse pleine d'intérêt pour les habitants de Valence avait attiré, hier matin une assistance nombreuse à l'église de Notre-Dame de cette ville. Une messe, ainsi que nous l'avons annoncé, devait y être chantée en l'honneur de l'Immaculée Conception de la Sainte Vierge, fête patronale de cette nouvelle paroisse. Cette messe (1), de la composition de M. l'abbé Jouve, chanoine à la cathédrale, avait pour exécutants des dames et des amateurs de la ville, sous la direction de M. Arrigoti, professeur de chant, depuis peu fixé parmi nous. Ce programme renfermait donc tout ce qui pouvait être un attrait à cette invitation : la réputation de l'auteur, si justement appréciée des connaisseurs par de nombreuses productions qui prouvent l'étude profonde qu'il a faite de l'art musical, et plus particulièrement de la musique d'église, à l'heureuse réforme de laquelle il aura eu l'honneur d'avoir contribué, non-seulement par de chaleureuses discussions, mais encore par des œuvres remarquables ; — le talent des exécutants, et celui de l'artiste distingué qui a monté et conduit avec tant de succès ce chœur valentinois. C'était, de plus, l'occasion d'une bonne œuvre en faveur d'une église dépourvue de tout ce qui est nécessaire à l'éclat du culte, d'une paroisse singulièrement recommandée par le nom de son pasteur et par tous les miracles de charité et de zèle dont cette fondation récente lui est redevable.

Toutes ces conditions du programme ont été remplies et dépassées.

La messe de M. l'abbé Jouve est une œuvre fort distinguée. Hâtons-nous de dire que l'exécution en a été parfaite.

Les amateurs qui ont bien voulu prêter leur talent à cette heureuse inspiration ne pouvaient y apporter que cette perfection qui est le résultat nécessaire d'un sentiment exquis et de talent éprouvés. Quelques solos ont été dits avec une distinction rare. Les chœurs, que l'on eût désiré, peut-être, plus nourris et surtout renforcés de basses, ont admirablement rendu tous les effets, parce que les nuances musicales étaient senties et méthodiquement observées. L'ensemble, conduit avec une mesure solide par l'harmonium, soutenu par une contre-basse aux mains d'un excellent musicien, a été toujours net. Nous y avons distingué de très-belles voix d'hommes et de femmes, et surtout une méthode parfaite dans la manière de phraser. On sentait que l'exécution de ces chants était confiée à des musiciens maîtres de leur art et de leurs moyens. Ils ont été de dignes interprètes du talent de M. l'abbé Jouve.

C'est un devoir de remercier, au nom de l'art et du bon goût, les personnes à qui l'on doit cette délicieuse fête. Un pareil exemple, venant de haut comme celui-là, doit produire un très-heureux effet : il fait naître le goût des arts, il en donne un modèle, il apprend à l'utiliser au bénéfice des bonnes et saintes choses.

Espérons que ce sera pour tous un encouragement, et que le digne curé de Notre-Dame, les généreux amateurs que nous avons eu le plaisir d'entendre, l'habile professeur qui a monté cette messe, et le savant compositeur qui en est l'auteur, nous fourniront d'autres occasions de leur offrir nos louanges et nos remercîments.

MARC AUREL.

(1) Paris. Repos, 7°, rue Bonaparte.

VARIÉTÉS.

LES CLOCHES DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN

AU XVIIIe SIÈCLE.

Nous avons trouvé dans un vieil almanach une liste très-curieuse des cloches que possédait l'église métropolitaine de Rouen au XVIIIe siècle. Les notes, qui accompagnent cette nomenclature, présentent un certain intérêt pour les personnes qui s'occupent de musique et nous avons pensé qu'elles ne seraient pas déplacées dans une revue de musique sacrée.

Cet almanach a pour titre :

Le Flambeau Astronomique ou Calendrier royal de l'Anné bissextile mil sept cent seize.

Pour la connaissance des Temps, où l'on trouvera un abrégé de ce qui arrivera de plus considérable dans le mouvement des astres, avec plusieurs tables d'astronomie, calculées pour l'élévation et le méridien de Rouen.

Augmenté des figures de l'état du ciel pour les quatre saisons de l'année, par Mr H. R. B. — A Rouen, chez Ph. Pierre Cabut, rue du Bec, proche la messagerie de Paris. — Avec privilége du roi.

Ce recueil était composé par Henri Halley, religieux bénédictin de Grestain, près d'Honfleur, et mort prieur de l'abbaye de Lepay en 1755, âgé de 90 ans. Nous avons insisté sur ce calendrier pour donner plus d'autorité à ce que nous avancerons.

Nous avons rédigé d'une façon moins obscure les notes du père Halley et nous y avons ajouté quelques renseignements indispensables.

La plus grosse des cloches se nommait *Georges d'Amboise*, fondue en 1501 ; elle se trouvait seule dans la Tour-Neuve, ou Tour-de-Beurre; elle fut donnée par Georges d'Amboise, ministre d'Etat, cardinal, légat *a latere*, archevêque de Rouen ; son ton est mal aisé à trouver juste, à cause de sa grosseur, étant entre B FA B MI et B LA RE en bas; il fallait vingt-quatre hommes pour la sonner; elle sonne à la procession de la messe le jour de l'Assomption, avec les autres cloches, aux cérémonies et processions particulières et aux Obits fondés par les cardinaux d'Amboise; elle sonne seule, son poids est de 40,000 livres.

Dans la tour de Saint-Romain il y a huit cloches de très-bon accord.

La première qui était appelée *Quatr'une* ou la *Princesse*; cette cloche, fondue par Jean Aubert de Lisieux, portait l'inscription suivante : Ex quator una diviso quondam nunc conjuncto metallo : 1° Guill. card. d'Estouteville ; 2° Romanus; 3° Maria minor ; 4° Completorium. Son poids était de 12,000 livres; elle fut fondue en 1686 de quatre cloches qui étaient dans la même tour de Saint-Romain, *Guillaume*, d'*Estouteville*, *petit Guillaume* et *Complie*, c'est pourquoi on l'appellait *Quatr'une*. Elle sonnait l'UT naturel ; il fallait douze hommes pour la sonner.

La seconde était nommé *Marie d'Estouteville;* cette cloche avait été faite en 1467 avec 3,500 livres de métal que le cardinal Guillaume d'Estouteville avait données au Chapitre de Rouen, en compensation d'une prise d'eau pour le palais archiépiscopale à une fontaine qui coule encore dans la sacristie de la cathédrale. La cloche *Guillaume* avait été aussi donnée par le même prélat, à cause de son donateur Guillaume d'Estouteville cardinal, archevêque de Rouen : elle fait RE; il fallait six hommes pour la sonner.

La troisième est *Rigault*; à cause de son donateur Eudes Rigault, archevêque de Rouen qui donnait à boire aux quatre hommes qui la sonnaient : d'où est venu le proverbe *Boire à tire la Rigault;* elle faisait MI.

La quatrième se nommait *Thibault*, cette cloche avait été refondue en 1685 ainsi que celle nommée *Benoît*, nom que portait un archevêque de Rouen. Elle faisait FA; il fallait deux hommes pour la sonner.

La cinquième *Nicolas*, faisait SOL; il fallait deux hommes pour la sonner.

La sixième *Robin*, faisait LA; un homme seul suffisait pour la sonner.

La septième *Joseph*, faisait SI; un homme suffisait pour la sonner.

La huitième *Benoît*, faisait UT, et n'avait qu'un seul sonneur. Elle avait été donnée par les religieux de l'abbaye du Bec, ordre de saint Benoît.

Dans la tour de la Pyramide, il y avait cinq cloches.

La première *Victrice*, faisait LA.

La seconde nommée *Mellon* ou *l'Echelle*, faisait SI.

La troisième *Nicaise* ou *Mail'lard*, faisait UT.

La quatrième *Maur* ou *Mortuaire*, faisait RE.

La cinquième *Ouen*, ou *Ouinet*, faisait MI.

Toutes ces cloches sonnaient en leur temps, suivant les fêtes.

Il y avait trois sortes de sons pour les fêtes triples ; il y avait les sons des fêtes triples solennelles, des fêtes triples de première classe et de seconde classe.

On célébrait dans le diocèse de Rouen comme triples solennels les fêtes de Noël, Pâques, Ascension, Pentecôte, le Saint-Sacrement, l'Assomption, Dédicace de l'Eglise et la Toussaint.

None et vêpres de la veille de ces fêtes étaient sonnées à deux heures après midi pendant plus d'une demie heure de quatre sons de trois cloches, *Quatr'une Marie* et *Rigault*. Le premier son de quarante traits, le second de trente-cinq, le troisième de quarante, le quatrième de quatre-vingts traits.

Aussitôt que ce quatrième était sonné, on sonnait l'entrée de none de la cloche *Victrice* de quarante traits.

Ce son fini, on sonnait toutes les cloches de la tour de la Pyramide jusqu'au dernier psaume de none, et aussitôt l'entrée des vêpres étaient sonnées par toutes les cloches de la tour Saint-Romain pendant un demi-quart d'heure.

Aux jours que l'on disait none le matin, on commençait à sonner les quatre sons, que nous avons nommés, à l'évangile de la messe pour dire nones après la messe, et les vêpres étaient annoncées à deux heures par toutes les cloches de la Pyramide pendant un quart d'heure pour le premier son; à deux heures un quart on sonnait quatre cloches de la tour de Saint-Romain, *Nicolas, Robin, Joseph et Benoît*, pendant un demi-quart d'heure; à deux heures et demie, on sonnait pendant un autre demi-quart d'heure cinq cloches de la même tour, *Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît;* un moment après on sonnait toutes les cloches de la même tour pendant un quart d'heure pour l'entrée des vêpres.

A six heures et demie du soir, l'angelus était sonné de trois fois trois tins de *Quatr'une* et d'une volée de cent vingt traits. Jadis ce son était appelé le couvre-feu.

Pour les matines des fêtes ci-dessus nommées, on sonnait *Victrice* à deux heures moins le quart, pendant un quart d'heure, pour appeler les sonneurs.

A trois heures un quart on sonnait le premier des matines, que l'on appelait l'émeute de toutes les huit cloches de la tour de Saint-Romain, pendant un quart d'heure, ensuite on sonnait trente traits de *Quatr'une*, pour distinguer ce premier son de l'entrée du chœur de matines.

A trois heures et demie on sonnait les cinq cloches de la Pyramide pendant un quart d'heure; à trois heures trois quarts on sonnait un demi-quart d'heure quatre cloches de la tour de Saint-Romain, *Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*.

A quatre heures on sonnait cinq cloches de la tour de Saint-Romain, *Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît* pendant un demi-quart d'heure; à quatre heures un quart, on sonnait cinquante-deux tins de la cloche *Victrice*; à quatre heures et demie, on sonnait toutes les cloches de la tour de Saint-Romain pendant un quart d'heure, pour l'entrée de matines.

Pendant l'hymne *Te Deum* de matines, on sonnait trois cloches de la tour de Saint-Romain, *Quatr'une, Marie* et *Rigault*.

A huit heures et un quart, pendant une demi-heure, on sonnait prime par quatre sons, de *Quatr'une, Marie, Rigault*, et l'entrée par la cloche *Victrice*, comme aux premières vêpres.

Pendant le répons et le verset de prime on sonnait la cloche *Victrice*, pour tierce, qui se disait immédiatement après prime.

Après tierce, l'on sonnait la procession qui se fait avant la messe, depuis la sortie du chœur jusqu'après l'entrée, de toutes les cloches de la tour de Saint-Romain.

Pendant que l'on chantait la prose de la messe, on sonnait les trois cloches *Quatr'une, Marie* et *Rigault*; à l'offerte jusqu'à la préface on sonnait toujours les cloches de la tour de Saint-Romain.

L'angelus du midi est sonné de trois fois trois tins de *Quatr'une* sans volée; les vêpres du jour sont sonnées comme au jour précédent.

L'angelus du soir, comme à la veille.

Triple de première classe.

Aux fêtes de la Conception, des Rois, de la Purification, de l'Annonciation et la Nativité de Notre-Dame.

Dans ces jours de fêtes les nones et les vêpres étaient sonnées à deux heures de quatre sons pendant une demi-heure; les trois premiers etaient sonnés en carillon sur *Marie, Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*, et le quatrième *Marie* en volée, et les autres en carillon ; aussitôt après on sonnait quarante traits de *Mellon*.

Au commencement de none, les quatre petites cloches de la Pyramide jusqu'au dernier psaume; après on sonnait les sept cloches de la tour de Saint-Romain, *Marie, Rigault*, etc. pendant un demi-quart d'heure pour l'entrée des vêpres; à six heures et demie du soir on sonnait quatre sons de carillon, les trois premiers sur *Marie* en volée, et les six autres en carillon.

Matines.

Pour les matines du jour, on sonnait à deux heures moins le quart la cloche *Mellon* pendant un quart d'heure pour appeler les sonneurs.

A trois heures un quart, on sonnait sept cloches en volée, *Marie, Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît* pendant un quart d'heure; ensuite trente traits de

Marie, pour faire connaître que c'était le premier son, appelé vulgairement l'*émeute*. Aussitôt après on sonne quatre cloches de la Pyramide, *Mellon, Nicaise, Marie* et *Ouinet* pendant un quart d'heure.

A trois heures trois quarts, on sonnait pendant un demi-quart d'heure trois cloches de la tour de Saint-Romain, *Robin, Joseph* et *Benoît*.

A quatre heures on sonnait pendant un demi-quart d'heure quatre cloches de la tour de Saint-Romain, *Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*.

A quatre heures et un quart, on sonnait cinquante-deux tins de la cloche *Mellon*.

A quatre heures et demie, on sonnait l'entrée de matines pendant un quart d'heure, de *Marie, Rigault, Thibault, Joseph* et *Benoît*; pendant le *Te Deum* on sonne *Marie* en volée, et *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît* en carillon.

Pour prime l'on sonnait les quatre sons de même qu'aux vêpres ; à huit heures et demie on sonnait *Mellon* par quarante traits pour l'entrée.

Pendant le répons et le verset de prime l'on sonnait *Mellon* pour tierce qui se dit aussitôt que le *Pretiosa* était dit en chapitre.

Après tierce, l'on faisait la procession pendant laquelle on sonnait les sept cloches de la tour de Saint-Romain *Marie, Rigault*, etc.

Pendant la prose de la messe, on sonnait *Marie* en volée, *Rigault* et les autres en carillon.

A l'offerte jusqu'à la préface, on sonnait *Marie, Rigault* et les autres en volée.

L'angelus de midi était sonné de trois fois trois tins de *Quatr'une* sans volée.

Les vêpres du jour comme nous avons dit la veille.

L'angelus du soir comme au jour précédent.

Aux jours que l'on dit none après la messe on sonnait lors de l'évangile jusqu'au *Pater* les quatre sons marqués pour les premières vêpres.

Si l'on dit none le matin, on devait sonner pour vêpres depuis deux heures jusqu'à deux heures et demie trois sons. Le premiers des quatre cloches de la Pyramide, *Mellon, Nicaise, Maur et Ouinet* pendant un quart d'heure. A deux heures un quart on devait sonner pendant un demi-quart d'heure trois cloches de la tour de Saint-Romain, *Robin, Joseph et Benoît*.

A deux heures et demie, devait sonner quatre cloches pendant un demi-quart d'heure, *Nicolas, Robin, Joseph et Benoît*. Un moment après doivent sonner sept cloches, *Marie, Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph, Benoît*, pendant un quart d'heure, pour l'entrée des vêpres.

Triple de seconde classe.

Aux jours de la circoncision, de saint Sébastien, de saint Joseph, le dimanche de la Trinité, à la Visitation de la sainte Vierge, à Notre-Dame des Neiges, à la Transfiguration de Notre-Seigneur, aux jours de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre et de saint Paul, de saint Michel, à la Translation des reliques, aux jours de saint Romain et de saint Charlemagne;

Pour les vêpres de ces jours on devait sonner quatre sons depuis deux heures jusqu'à quatre heures et demie de trois cloches de la tour de Saint-Romain, *Rigault, Thibault* et *Nicolas*. Chaque son durait autant de temps qu'aux fêtes solennelles.

A deux heures et demie, quarante traits de la cloche *Mellon* pour l'entrée de none. None commencée, on devait sonner trois cloches de la Pyramide, *Nicaise Maur* et *Ouinet* jusqu'au dernier psaume. Ensuite on sonnait l'entrée des vêpres de six cloches de la tour de Saint-Romain, *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph, Benoît* pendant un demi-quart d'heure.

L'angelus du soir était sonné par la cloche *Rigault* de trois fois trois tins et une volée de cent vingt traits.

Matines.

Le premier son de matines devait être sonné à trois heures trois quarts de six cloches de la tour de Saint-Romain, *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît* pendant un quart d'heure. A quatre heures on sonnait trois cloches de la Pyramide, *Nicaise, Maur* et *Ouinet* pendant un quart d'heure, ensuite on sonnait trois cloches de la tour de Saint-Romain, *Robin, Joseph* et *Benoît* pendant un demi-quart d'heure. A quatre heures et demie c'étaient les quatre de la tour de Saint-Romain, *Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît* qui sonnaient. A quatre heures trois-quarts on sonnait cinquante-deux tins de la cloche *Mellon*. A cinq heures les six cloches de la tour de Saint-Romain retentissaient pendant un quart d'heure, c'étaient *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph et Benoît*.

Pendant le *Te Deum* une volée de *Rigault, Thibault* et *Nicolas*.

Prime.

A huit heures, on sonnait pendant une demi-heure quatre sons de même qu'aux premières vêpres et à huit heures et demie on sonnait quarante traits de la cloche *Mellon* pour l'entrée de prime.

Au commencement de prime, étaient sonnées les deux petites cloches de la Pyramide, *Maur* et *Ouinet* vingt traits, pour la messe de la Vierge qui se disait à la chapelle de la Vierge tous les matins après prime (excepté aux fêtes triples solennelles et aux jours que l'on disait la messe de la Vierge au chœur et le jour de la messe du pallium) à l'évangile de la messe de la Vierge, on sonnait à *Mellon* quarante traits pour tierce qui se disait aussitôt après.

Procession et la Messe du chœur.

Après tierce se faisait la procession, pendant laquelle étaient sonnées les six cloches de la tour de Saint-Romain, *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*.

A l'offerte, on sonnait les six mêmes cloches jusqu'à la préface.

L'angelus du midi était sonné de trois fois trois tins de *Quatr'une* sans volée et cela pendant toute l'année.

Les vêpres du jour comme la veille, l'angelus du soir comme au jour précédent.

Fêtes doubles.

Il y avait trois sortes de sons pour les fêtes doubles.

Les doubles solennels.

Les doubles des apôtres.

Les doubles chômés et non chômés.

Aux doubles solennels, qui sont le lundi et le mardi de Pâques, dimanche de Quasimodo, le lundi et le mardi de la Pentecôte, le jour de saint Etienne au lendemain de Noël, et le jour de saint Brice.

Les vêpres étaient sonnées à deux heures et demie de quatre sons, de *Rigault* et *Thibault*, le premier de quarante traits, le second de trente-cinq, le troisième de quarante et le quatrième de quatre-vingts; à deux heures et demie, on sonnait *Mellon* de quarante traits pour l'entrée de none.

Au commencement de none on sonnait les deux plus petites cloches de la Pyramide *Maur* et *Ouinet*, jusqu'au dernier psaume; ensuite on sonnait six cloches, *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*.

L'angelus du soir était sonné de trois fois trois tins de *Rigault*, avec une volée de cent vingt traits.

Il est à remarquer que la plupart des fêtes doubles solennelles étaient le lendemain d'une fête triple; c'est pourquoi les premières vêpres et l'angelus du soir étaient sonnées comme triples.

Matines.

Aux fêtes doubles le premier son était sonné à quatre heures et demie des cloches *Maur* et *Ouinet* pendant un quart d'heure; à quatre heures trois-quarts on sonnait une volée de trente traits de *Joseph* et *Benoît*; à cinq heures, une volée des deux cloches de *Robin* et de *Joseph*; à cinq heures et un quart, on sonnait cinquante-deux tins de *Mellon*; à cinq heures et demie on sonnait l'entrée des matines de quarante traits des six cloches de la tour, *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*

Au Te Deum, on sonnait une volée de *Rigault* et *Thibault*. L'office de prime était sonné de quatre sons, et l'entrée comme aux vêpres et nones de la veille.

La messe de la Vierge et tierce comme il est marqué dans les triples de seconde classe.

Messe du Chœur.

Au commencement de la messe du chœur, on sonnait une volée de quarante traits de *Rigault, Thibault, Nicolas, Robin, Joseph* et *Benoît*; à l'offerte, on sonnait ces mêmes cloches jusqu'à la préface.

L'angelus du midi de *quatr'une*, vêpres et l'angelus du soir comme au jour précédent.

Second double après les doubles des apôtres

Les fêtes du second double sont sonnées comme les doubles solennels, excepté aux vêpres, au Te Deum et à prime où l'on sonnait *Thibault* et *Nicolas*, au lieu de *Rigault* et *Thibault*, et aux entrées de matine, la messe, l'offerte de la messe et aux vêpres on ne sonnait pas *Rigault*,

mais seulement *Thibault*, *Nicolas*, *Robin*, *Joseph* et *Benoît*, et à l'angelus du soir *Thibault*.

Troisième double.

Les sons du troisième double étaient pour les fêtes doubles chômées qui n'étaient pas des apôtres et pour les fêtes doubles non chômées.

A ces jours du troisième double les sons étaient sonnés à la même heure et de même qu'aux doubles des apôtres, excepté qu'aux vêpres, à prime et au Te Deum on sonnait *Nicolas* et *Robin*, au lieu de *Thibault* et *Nicolas*; à l'entrée des offices de vêpres on sonnait seulement *Nicolas*, *Robin*, *Joseph* et *Benoît*, et à l'angelus du soir, *Nicolas*.

S'il arrivait qu'on devait dire none le matin lors de l'une de ces fêtes doubles, les quatre sons que l'on devait sonner à deux heures, on les sonnait à l'évangile de la messe du chœur jusqu'à l'*agnus Dei*, et à deux heures on sonnait alors les vêpres des trois premiers sons de matines.

Chapitre.

Tous les lundis, mercredis et vendredis non chômés, le chapitre se réunissait après la messe; quelque temps auparavant il se tenait après prime.

On sonnait l'heure de la réunion du chapitre pendant les dernières oraisons de la messe de trois coups de *Mellon* de chacun quinze traits.

Semi-doubles.

Il y avait trois sortes de semi-doubles, les dimanches de l'année, les jours en dedans les octaves et les fêtes marquées dans le calendrier.

Dans ces jours, on sonnait les vêpres à deux heures et demie de quatre sons de la cloche *Thibault*, le premier son de quarante traits, le second de trente-cinq traits, le troisième de quarante et le quatrième de quatre-vingts traits; à deux heures et demie on sonnait la cloche *Mellon* de quarante traits pour none; au commencement de none on sonnait la même cloche *Mellon* jusqu'au dernier psaume; pendant ce dernier psaume, on sonnait l'entrée des vêpres des cloches *Nicolas*, *Robin* et *Joseph*, pendant un demi-quart d'heure. L'angelus du soir était sonné à sept heures de trois fois trois tins de la cloche *Thibault* et une volée de cent vingt traits.

A quatre heures trois-quarts sonnait le premier coup de matines, pendant un quart d'heure, de la cloche *Mellon*; à cinq heures une volée de *Joseph*; à cinq heures un quart une volée de *Robin*; à cinq heures et demie cinquante-deux tins de la cloche *Mellon*; à cinq heures trois-quarts l'entrée des matines des cloches *Nicolas*, *Robin* et *Joseph*.

Pendant le *Te Deum* on sonnait la cloche *Thibault* aux dimanches de l'année; le dernier son de matines était sonné à quatre heures et demie, parce que l'on commençait matines à cinq heures et demie.

Prime et la messe de la Vierge.

Les primes étaient sonnées comme les vêpres, et la messe de la Vierge, comme on a remarqué aux triples de seconde classe.

Messe du chœur.

Au commencement de tierce on sonnait les deux plus petites cloches de la Pyramide, *Maur* et *Ouinet*, pour la messe.

Aux jours de dimanche, on sonnait la procession, qui se faisait avant la messe, des cloches *Nicolas*, *Robin* et *Joseph*; à l'*agnus Dei*, on sonnait les cloches *Maur* et *Ouinet* pour sexte qui se disait après la messe.

Les vêpres et l'angelus du soir comme au jour précédent, s'il n'y avait pas de fête le lendemain,

Simples et Féries.

Aux fêtes et aux jours de Férie on sonnait vêpres à deux heures jusqu'à deux heures et demie de quatre sons de la cloche *Robin*, le premier son de quarante traits, le second de trente-cinq, le troisième de quarante et le quatrième de quatre-vingts traits. A deux heures et demie une volée de *Mellon* pour l'entrée de none, au commencement de none une volée de *Mellon* jusqu'au dernier psaume, et aussitôt après on sonnait l'entrée des vêpres, de *Joseph* et *Benoît*. L'angelus du soir était sonné de trois fois trois tins et une volée de cent vingt traits de la cloche *Nicolas*.

Matines.

Le premier nos des matines est sonné à cinq heures de la cloche *Mellon* pendant un quart d'heure; à cinq heures un quart une volée de *Joseph*; à cinq heures et demie une volée de *Robin*; à cinq heures trois quarts cinquante-deux tins de la cloche *Mellon*; à six heures une volée de *Joseph* et *Benoît* pour l'entrée de matines.

Pendant le *Te Deum* ou pendant le dernier répons, s'il n'y avait pas de *Te Deum*, on sonnait *Joseph*.

A huit heures jusqu'à huit heures et demie quatre sons comme aux premières vêpres; à huit heures et demie on sonnait la cloche *Mellon* pour prime; on sonnait pour la messe de la Vierge et tierce, comme il est remarqué dans les triples de seconde classe.

Aussitôt tierce commencée, on sonnait les cloches *Joseph* et *Benoît* de quarante traits pour l'entrée de la messe du chœur; à l'*agnus Dei* de la messe, on sonnait sexte des cloches *Maur* et *Ouinet*.

Les vêpres et l'angelus du soir comme au jour précédent, s'il n'y avait pas de fête le lendemain.

JULES THIEURY.

LA VALSE DU PÈRE LAMBILLOTTE.

Nous empruntons au volume que M. Joseph d'Ortigue a publié sous ce titre : *La musique à l'Eglise* (1) l'anecdote piquante qu'on va lire.

« Il y avait une fois un savant maître de chapelle, compositeur et organiste habile, comme qui dirait M. Vervoitte, ancien maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, actuellement maître de chapelle de Saint-Roch, qui exerçait ses fonctions dans une ville maritime assez importante, comme qui dirait Boulogne-sur-Mer. Ce maître de chapelle avait bonne envie d'inaugurer dans sa cathédrale la belle musique d'église de Palestrina, de Marcello, de Hændel, de Durante, etc. Mais les interprètes dont il était entouré lui jetaient sans cesse à la tête le nom du père Lambillotte. En vain voulut-il leur faire exécuter l'*Ave verum* de Mozart; l'un bâillait, l'autre ânonnait : c'était assommant.

» — Mais faites-nous donc chanter le *Regina cœli* du père Lambillotte! lui disait-on de toutes parts; voilà qui est entraînant, sublime! et non pas votre *Ave verum* de Mozart, qui est bon à porter le diable en terre! »

Poussé à bout, le maître de chapelle promit de se procurer le fameux *Regina cœli*. Un exemplaire est aussitôt trouvé; le maître de chapelle est fort édifié de voir que ce *Regina cœli* n'est pas autre chose qu'une valse, une vraie valse, bonne à valser, — ce que l'auteur n'a nullement déguisé d'ailleurs, car il a écrit au-dessus des parties : *Tempo di polacca ma molto moderato* : ce qui veut dire : *Sur un mouvement de polonaise, mais très-modéré.* Une valse *honnête et modérée!* Rien ne manque à cette valse, pas même le *rinforzando* sur le troisième temps de la mesure, qui est comme le coup de piston régulier sur lequel chaque groupe tournoyant prend son élan. De plus, le maître de chapelle remarque une analogie frappante entre la première phrase de *Regina cœli* et certain motif d'un duo d'opéra-comique, du *Prisonnier*, de Della Maria :

Je sens mon cœur qui palpite
Lorsque je tiens cette main-là;
Mais il bat encore plus vite;
Je n'entends rien à tout cela...

Paroles d'Alexandre Duval, qui prouvent que les *poëtes* de notre temps ont peu de chose à envier à leurs devanciers. Je ne parle pas de certains passages où les voix frappent des accords plaqués sur les trois temps de la mesure, tandis que le motif mélodique bondit et galope à l'accompagnement, procédé dont le père Lambillotte ne dédaigne pas de faire un fréquent usage.

Enchanté de l'aventure, notre maître de chapelle va trouver le chef d'orchestre des Bains et lui propose une valse instrumentale qui doit, dit-il, enlever tout le public dansant et polkant, et donner l'envie de valser aux goutteux et aux éclopés même, s'il en est; et pour preuve de ce qu'il avance, le maître de chapelle, assis au piano, exhibe à son profane émule un léger échantillon de la valse en question. Le chef d'orchestre partage l'enthousiasme du maître de chapelle et promet de mettre la valse à l'étude, aussitôt qu'elle sera bien et dûment instrumentée et à la hauteur des progrès de l'orchestration moderne. Voilà notre maître de chapelle à l'œuvre, œuvre toute mondaine, mais dont il espère recueillir des résultats tout spirituels.

Au bout de deux jours, l'orchestre répète la valse *tempo di polacca* dans toute son intégrité musicale, à cela près, que le *molto moderato* fait place à un mouve-

(1) *La musique à l'église*, — philosophie, histoire, critique et littératures musicales, — par M. J. d'Ortigue. Un volume in-12. Librairie Didier.

ment un peu plus accéléré. Tout marche à souhait; il n'est plus question que de l'exécution en public. « Mais quel nom mettra-t-on sur l'affiche? dit le chef d'orchestre. — Mettez le nom du père Lambillotte. — Du père Lambillotte? ah! la valse est de lui? bravo! c'est fort piquant » La valse figura donc sur le programme du concert; même une main perfide placarda ce programme sur la porte de l'église. Inutile de dire que la valse obtint un grand succès au salon des Bains, et que messieurs et mesdemoiselles les choristes se gardèrent bien de redemander le *Regina cœli* à M. Vervoitte, car ce maître de chapelle n'était autre que le directeur actuel de la maîtrise de Saint-Roch, qui est l'auteur de cette petite mystification, et qui put, grâce à elle, faire passer l'*Ave verum* de Mozart.

Nous donnons à nos abonnés avec ce numéro, un QUI TOLLIS, trio et chœur, avec accompagnement d'orgue, par M. Sain d'Arod.

Ce morceau qui est l'œuvre de l'un de nos critiques éminents, maître de chapelle honoraire de l'ancienne cour de Sardaigne, a des qualités de style qui le recommandent tout particulièrement à l'attention des amateurs de musique religieuse. Une mélodie distinguée jointe à une harmonie originale, voilà ce qu'on remarque tout d'abord dans cette belle composition.

BULLETIN LITURGIQUE.

ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE.

Il y avait plus de mille ans qu'on ne connaissait plus les restes de la Basilique de S. Clément, ensevelis sous un amas de décombres, lorsque le P. Joseph Mullooly, prieur des Dominicains qui desservent l'église moderne de saint Clément depuis le pontificat d'Innocent X, en annonça la découverte en 1857. Le manque de ressources contraignit ce religieux à réclamer l'assistance de la Commission d'Archéologie sacrée et l'on acheva alors le déblaiement de la nef gauche, où les fouilles mirent à jour cinq colonnes, dont une de verre antique et l'autre en marbre appelé *breccia di sette basi*, ainsi que des fragments du pavé et plusieurs figures peintes à fresque. Les travaux ayant été suspendus en février 1860, on était réduit à des conjectures sur l'état de l'autre nef et ce contre-temps surexcitait au plus haut point l'impatience des artistes et des archéologues.

Il y a quelques jours, le P. Prieur, dont l'activité et le désintéressement ont bien mérité de la science, dans cette précieuse découverte, fit déblayer un espace d'environ 10 mètres de long sur autant d'élévation, dans la direction de la nef encore obstruée de terre et de débris. On heurta contre un pilier massif, du vᵉ ou du viᵉ siècle, selon toute apparence, et entièrement peint à fresque.

Cette peinture paraît remonter à la même époque et se divise en trois sujets divers et superposés horizontalement, dont celui du milieu occupe la plus grande place et offre un intérêt tout particulier. Il représente l'intérieur d'un temple à colonnes avec des candélabres suspendus aux pleins-cintres. Au milieu de la grande nef, se tient debout le saint martyr Clément, les bras élevés, comme le célébrant lorsqu'il prononce le *Dominus vobiscum*, et revêtu des ornements pontificaux, y compris le pallium, tel qu'on le portait alors. A sa droite, sont deux acolytes tenant des cierges; un troisième porte un encensoir et derrière eux, sur un plan plus élevé, quatre personnages tonsurés, probablement le diacre, le sous-diacre et deux évêques appuyés sur le bâton pastoral. Près de saint Clément, est représenté l'autel recouvert d'une nappe et supportant un calice avec la patène et un livre ouvert. Une des pages porte ces mots très-distincts : *Dominus vobiscum* et l'autre : *Pax Domini sit semper vobiscum*. Sept fidèles assistent au sacrifice; deux d'entre eux sont désignés par les noms SISINIUS ET THEODORA, en gros caractères. On sait que ces deux personnages appartenaient à la famille de l'Empereur Nerva et furent convertis au christianisme par saint Clément. Au-dessous, se lit l'inscription suivante que nous avons fidèlement copiée :

† EGOMENODRAPIZACVMARIUXORMEA
P.AMOREDEIETBEATICLEMENTIS.

Les deux autres sujets occupent moins d'espace, et semblent servir d'encadrement à celui que nous venons de décrire. Celui d'en-haut nous offre les portraits des premiers Papes dans l'ordre suivant :

LINUS-S. PETRUS-S. CLEMENS-PP. CLETUS.

Malheureusement les têtes ont été effacées, probablement dans la construction de l'église moderne, bâtie sur les ruines de l'ancienne.

La peinture inférieure représente quatre personnages, dont trois soulèvent une colonne à côté d'un quatrième, dans l'attitude du commandement et désigné par le mot SISINIUM. Une inscription assez lisible contient ces trois mots : *saxa trahere meruisti*; d'autres, placées entre les figures, ne sont point encore complétement déchiffrées. Elles sont en langue grecque, mais les caractères sont romains. Il est évident que le peintre a voulu représenter saint Clément, exilé dans le Pont par Trajan et condamné à scier des blocs de marbre en compagnie des chrétiens.

Nous reviendrons plus tard sur cette découverte, lorsqu'elle aura été mieux étudiée. Rome ne possède point de peinture chrétienne plus ancienne. La simplicité du dessin et des attitudes trahit la main d'un grec. De plus, nous y trouvons les noms des premiers papes et la forme des vêtements sacrés et profanes de cette époque. Les hérétiques peuvent se convaincre, une fois de plus, que l'Eglise employait déjà, au vᵉ ou au viᵉ siècle, les objets liturgiques dont elle se sert encore (*Corresp. de Rome*).

— En 1850, le Saint-Père, dans son Encyclique, écrite de Gaëte, exhortait tous les évêques, archevêques et patriarches du monde catholique de reprendre l'ancien usage des conciles provinciaux. En effet, ces conciles eurent lieu partout, et dernièrement l'Allemagne a commencé à envoyer à Rome la compilation de ces conciles provinciaux, pour être revue et approuvée par la sacrée Congrégation du concile. Les actes du concile provincial de Cologne sont déjà à la révision. Les actes de celui de Prague sont arrivés encore à Rome depuis quelques jours. Ceux de Capoue, dans le royaume de Naples, et celui de Strygonie, en Hongrie, ont été déjà revus et corrigés. Cet événement, très-important dans l'histoire de Pie IX, formera une ère nouvelle dans les Annales de l'Eglise catholique.

— Une double perte vient encore frapper l'Eglise de France. Nous apprenons en même temps la mort de Mgr l'archevêque de Bourges et de Mgr l'évêque de Gap.

Mgr Menjaud (Basile-Alexis), archevêque de Bourges depuis deux ans seulement, est né à Chusclan, département du Gard, le 1ᵉʳ juin 1791. Nommé coadjuteur de Nancy, avec future succession, par ordonnance royale, le 19 juillet 1838, il fut préconisé évêque *in partibus* de Joppé le 8 février suivant, et sacré à Paris le 2 juin 1839. Depuis lors il gouverna le diocèse de Nancy. Il fut nommé premier aumônier de l'Empereur, lors de l'avénement de l'ordre de choses actuel. Sa translation à Bourges eut lieu en 1859 par décret en date du 30 juillet. Mgr Menjaud venait de recevoir depuis peu un coadjuteur *avec future succession*, dans la personne de Mgr de La Tour d'Auvergne, ci-devant auditeur de Rote pour la France. Ce prélat, devenant aujourd'hui de fait archevêque de Bourges, sera le plus jeune des membres de l'épiscopat français.

Mgr Depéry est né à Challex, département de l'Ain, en 1796. Sa promotion à l'épiscopat remonte à 1844. Auparavant, il remplissait dans le diocèse de Belley les fonctions de vicaire général et auparavant encore celles de secrétaire particulier de Mgr de Varicourt, évêque d'Orléans. Il y a peu de jours encore, nous avions reçu une lettre de Mgr Depéry; et certes, dans sa longue redaction, rien ne faisait pressentir une mort si prochaine.

AGENCE DES MAITRISES.

L'AGENCE que nous venons de fonder, explique assez par son titre le but qu'elle se propose.

Etablir sur tous les points de la France, comme un lien sympathique entre MM. les *curés*, *maîtres de chapelle*, *organistes*, *chantres*, etc.; permettre aux uns de recruter promptement et à peu de frais leur personnel; offrir aux autres des emplois, en leur épargnant des démarches sans nombre, souvent inutiles et dans tous les cas fort insupportables, voilà ce que nous voulons et ce que les personnes auxquelles nous nous adressons, doivent désirer encore plus que nous.

L'opération de l'Agence est fort simple : Elle se borne à enregistrer les demandes qui lui sont faites, et à porter à la connaissance des intéressés la nature des emplois vacants, et la spécialité des artistes en disponibilité.

Nous prions donc les uns, de nous faire savoir quel emploi ils voudraient se procurer, les autres quelles fonctions sont vacantes.

On aura soin de bien spécifier les charges, obligations et appointements attachés aux emplois, ainsi que les avantages que peut offrir ou le casuel ou la localité.

Les artistes, de leur côté, ne manqueront pas de stipuler leurs exigences, et de nous faire connaître autant que possible leurs états de service.

Un registre est ouvert au bureau de l'Agence.

On peut s'y faire inscrire en déposant une somme de *trois* francs.

Il sera perçu un droit minime, pour les frais généraux, sur la totalité des appointements pendant la première année. Cette somme sera exigible dans les deux premiers mois de l'entrée en fonctions.

Ecrire *franco*, et s'adresser pour plus amples renseignements à M. E. Repos, Directeur de l'*Agence des Maîtrises*, rue Bonaparte, 70, Paris.

On nous demande, pour entrer en fonctions tout de suite, une basse et deux ténors.

CORRESPONDANCE.

AJACCIO — Mgr Jean Sarrebayrouze, évêque d'Hétalonie, a daigné nous envoyer ses encouragements et ses félicitations. Nous enregistrons avec bonheur ce suffrage qui nous honore et qui double nos forces pour l'œuvre que nous avons entreprise.

Philippeville (Algérie) — M. J. Roger, conservateur du musée archéologique de Philippeville, a bien voulu consacrer à notre publication un article des plus flatteurs qu'à publié le *Zeramna*. Nous le remercions, lui et la feuille qui nous vient fraternellement en aide.

Marseille — Nos remerciements au *Phocéen* pour la publicité qu'il vient de prêter à la *Revue de musique sacrée*.

Rochefort. — Les *Tablettes des deux Charentes* ont publié un article des plus sympathiques touchant la mission artistique qui réunit sous la même bannière le comité de *Rédaction et de Patronage* de la *Revue* et les fondateurs de la *Société académique*. M. Feuillet, l'auteur de l'article, voudra bien recevoir nos compliments.

Toulouse. — Nous acceptons de grand cœur la correspondance régulière que nous offre M. M.***.

Philippeville (Algérie) — M.*** organiste. Vos bonnes paroles ne sont pas perdues. Merci.

BIBLIOGRAPHIE

RELIGIEUSE ET MUSICALE

RECUEIL DE CANTIQUES par M. l'abbé Jouve, 1 vol. grand in-8° jesus. Paris, E. Repos.

Ce recueil réunit toutes les qualités exigées par son titre : un chant simple, sans être trop timide, une allure toujours conforme à l'allure mélodique des grands maîtres, une harmonie qui, sans offrir des complications qui eussent été molles, plaire dans ce cas, est néanmoins pleine pour faire connaître une théorie habile. Ces cantiques ou des phrases nobles à la manière d'Haydn et qui produisent toujours leur effet.

Il serait à désirer que de semblables recueils vinssent remplacer ces petits cantiques sur des airs grivois et les morceaux parodiés incorrects de certains maîtres de musique dont l'harmonie fait dresser les cheveux sur la tête, à ceux qui ont une tête et des cheveux.

L. MOREL DE VOLEINE.

LA LYRE DES PETITS ENFANTS, chants variés, et très-faciles, spécialement destinés aux salles d'asiles; 43 cantiques pour le mois de Marie et pour tout le temps de l'année; paroles d'une directrice religieuse trinitaire; musique de l'abbé Giély, aumônier de la Trinité; approuvé par Mgr l'évêque de Valence. 1 vol. grand in-8°. *Franco*, net, 5 fr.

EXPLICATION DES EVANGILES des Dimanches et Fêtes principales extraite textuellement des Homélies du cardinal de la Luzerne, par l'abbé I. Mertian, curé de Juilly. 2 vol. in-12. net 4 francs.

L'explication des Evangiles faite par le Cardinal de la Luzerne est une œuvre trop connue et trop généralement estimée pour qu'il y ait lieu d'en faire soit l'éloge, soit la critique. C'est une exposition claire, nette et exacte de la doctrine des Pères de l'Eglise, présentée avec une élégance de style et une abondance de développement qui en fait un excellent ouvrage de Bibliothèque.

Mais cette abondance même, on pourrait dire surabondance, ne lui permet pas de prendre place parmi les *Livres de piété* à l'usage de tous les fidèles.

Ne serait-ce pas remédier à un tel inconvénient, et doubler l'utilité d'un si bon livre, que d'en faire un simple abrégé, en réduisant l'explication de chaque Evangile à la mesure ordinaire d'une instruction ou d'une lecture?

C'est la question que s'est posée M. l'abbé J. Mertian, curé de Juilly, et qu'il a résolue avec un plein succès.

Il a commencé par essayer son travail d'abréviation sous la forme de prône dans son église paroissiale, et celle de lecture spirituelle dans une communauté religieuse; et ce n'est qu'après lui avoir fait subir cette double épreuve qu'il ose l'offrir au clergé et aux fidèles, muni de l'approbation de son Evêque et de celle de son Eminence le cardinal archevêque de Bordeaux.

Il ne sera pas inutile d'ajouter que le produit de ce petit ouvrage est destiné à contribuer à la reconstruction de l'église paroissiale de Juilly.

GUIDE DU PÉNITENT, ou Exercices pour la confession et la communion, extraits des Confessions de saint Augustin. Ce recueil contient en outre des paraphrases du Pater et des Litanies de la Sainte-Enfance; une explication du sens prophétique des psaumes de la Pénitence, et un exercice de l'âme pénitente sur le Chemin de la Croix. 1 vol. in-18. — Prix : 80 cent.

MOIS DU PENITENT, ou Méditations et Elévations extraites des opuscules de saint Augustin.

Il y a dans ces opuscules tant de passages remarquables par leur onction, autant que par leur simplicité et leur clarté, qu'il a suffi de les en extraire textuellement pour former un excellent petit livre de piété, à la portée de toutes les âmes intérieures. 1 vol. in-18. — Prix : 1 fr. 20.

SEMAINE DU PÉNITENT, ou sept méditations de saint Augustin en forme de prière; suivies des Stations du pénitent sur le Chemin de la Croix. In-18, piqué. — Prix : 30 cent.

CHEMIN DE LA CROIX DES PAROISSES, composé de trois exercices rédigés au point de vue d'une lecture faite en public par le curé au milieu de ses paroissiens. Le premier est très-court; le second est l'exercice vulgaire un peu modifié; le troisième est en forme de sermon adapté aux quatorze stations de la Voie douloureuse; il convient à un exercice solennel, soit pour la fin du carême, soit pour une mission. On a joint à ces exercices quelques cantiques disposés pour les stations. In-18, piqué. — Prix : 30 cent.

ANNÉE PASTORALE, recueil de Prônes, Homélies, instructions familières, enrichi de nombreux matériaux. Par M. l'abbé C. Martin.

Le premier volume de cet ouvrage qui obtient le plus grand succès, est en vente et contient les six premiers mois de l'année ecclésiastique. Prix : broché, 6 fr. 87, rue du Cherche-Midi.

Tous ces ouvrages se trouvent à la librairie de E. Repos, 70, rue Bonaparte.

E. REPOS, Libraire-Éditeur-propriétaire.

Imprimerie de L. Toinon et Cie, à Saint-Germain-en-Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 4. — 15 FÉVRIER. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la Revue de musique sacrée fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. Repos, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.
Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

LA MUSIQUE SACRÉE.

SA SPLENDEUR ET SES VICISSITUDES.

(*suite et fin* (1).

Il est impossible de considérer sans émotion le rôle de la musique dans les premiers siècles du christianisme. Nous disons la musique pour ne pas établir des distinctions inutiles au point de vue général où nous nous sommes placé. De quelque nom qu'on appelle le chant des fidèles assemblés, de quelque forme que soit revêtue la mélodie qui s'élève de tous les coins de la Gaule chrétienne, c'est toujours la magie des sons et l'entraînement du rhythme qui témoignent de la souveraineté du grand art que la jeune Église associe à ses fêtes, à ses combats, à ses prières, à ses périls et à ses triomphes.

La croix du Christ vient de partir pour la conquête du monde. Portée par les rudes et infatigables épaules des néophytes, elle gravit toutes les cimes et traverse les forêts où fume encore la pierre sanglante des druides. Elle s'élance au milieu des barbares, disant à tous : vous êtes des frères ! enseignant l'amour à ces guerriers haineux que la soif du sang dévore, jetant ses lueurs placides sur ces hordes turbulentes, égarées dans les effroyables ténèbres de l'ignorance et du crime. Des côtes de l'Armorique, elle va porter en Irlande la civilisation et la foi. Les hautes falaises qui bordent l'Océan l'ont vue, avec saint Patrick, voyager sur l'abîme et refléter sa douce image dans les eaux encore une fois pacifiées. Sur les bords du Rhin, avec les compagnons de Colomban, elle entreprend la colonisation des peuplades farouches que les préteurs romains n'ont pu concilier à l'empire. Cette croix du Christ est la force sereine du nouveau monde. C'est la grande victorieuse qui doit rassembler sous le soleil de l'universel amour les enfants du même Dieu. On lui suscite des obstacles, on la persécute et on l'outrage ; mais sa juvénile grandeur s'augmente encore de tout ce qui prétend l'abaisser. Dans les entrailles de la terre, où elle se réfugie quand la colère éclate sous la pourpre de quelques bandits couronnés, elle se fortifie et trempe aux flots d'un pur acier l'âme incorruptible de ses martyrs. On la chasse au désert : le désert se transforme et devient une colonie vivante, un centre d'où s'élanceront de nouveaux bataillons chrétiens. Partout où la conduit le hasard des voyages, la nécessité de vaincre, l'audace de sa mission, l'accomplissement d'une œuvre de salut, elle édifie un temple, elle élève à la charité un asile, elle crée des établissements où la science, l'art, la justice et le droit élaboreront de nouvelles formules.

La terre qui la reçoit se fertilise. Le fer de la charrue déchire le sol ; le grain germe dans les sillons ; l'abondance et la vie circulent dans ce lieu même où les barbares effarés ne voyaient que la stérilité et la mort.

Les peuples d'Occident lui doivent l'agriculture organisée dans des steppes arides, qui semblaient frappés de malédiction. « Tu auras le pain quotidien, » dit-elle aux fils de Dieu, moins heureux jusque-là que les oiseaux du ciel ; et l'esclave se redresse, et des bénédictions s'élèvent des champs fertiles. « Vous aurez le pain des âmes et des intelligences, » dit-elle à toutes ces races dégradées ; et l'enseignement se donne au pauvre dans la maison ouverte au pauvre. Les lois, les mœurs, les usages, se réforment peu à peu. Ces populations avilies, étouffées sous le pied brutal de la force divinisée, reprennent la

(1) Voir le numéro de la *Revue* du 15 décembre.

face auguste que le Créateur leur avait donnée au jour du *fiat lux*. Une grande joie règne sur la terre. L'humanité se meut dans sa dignité primitive. La croix victorieuse s'ébranle aux saints cantiques chantés sous son ombrage par les vieillards, qui entrevoient l'avenir serein préparé à leurs fils; par les jeunes hommes, nés pour l'amour, pour le travail libre et honoré; par les femmes régénérées que ne courbera plus sous le joug antique une religion barbare.

Ainsi la foi nouvelle étend son œuvre et sa conquête.

Mais ne devinez-vous pas quel auxiliaire accompagne la prédication évangélique. Ces chrétiens robustes, persuadés et persuasifs, forts de leur conviction et de la science acquise, ont jeté les yeux sur une arme non moins puissante que le sang versé, non moins noble que l'éloquence de la parole et du sacrifice : Ils se sont associé la musique ! Le chant va pénétrer les âmes et entraîner les consciences. Doux et onctueux, revêtu d'un charme qui s'harmonise bien avec la doctrine du Christ, dont la plus grande force est l'amour, il va suivre la croix dans ses longs voyages. Quand la persécution étend ses ailes funèbres sur l'assemblée des chrétiens, c'est le chant qui va raffermir les cœurs et exalter es courages. On chantera sous la voûte du ciel, dans les jours de paix et de repos. On chantera dans les cloîtres quand l'étoile du matin semble mourir aux premières clartés de l'aube. On chantera dans les vertes campagnes, dans les temples, dans les écoles, dans tous les lieux où la grâce musicale peut venir au secours de la colonie chrétienne. Des chants de joie et de bénédictions accueilleront l'enfant qui vient de naître. Des chants de mort et de miséricorde s'élèveront vers Dieu, quand la terre s'ouvrira pour l'éternel repos de l'homme. Le vieux monde n'a pas compté sur cette force nouvelle. Néron, l'artiste infâme, le joueur de flûte assassin, ne se doute guère que l'art dont il se vante dans sa triste abjection, aidera les soldats du Christ à renverser la Rome impure où le droit est mort, où la dignité n'est plus, où l'orgie noie dans le sang et dans le falerne la vertu de Marc-Aurèle, de Trajan et des Fabius. L'empire peut envoyer une soldatesque à gages contre les rénovateurs évangéliques; ils chanteront, ces chrétiens, ils opposeront aux prétoriens des persécuteurs l'art divin qui soumit autrefois les tigres et les léopards.

Le chant est donc une force dans l'assemblée des chrétiens ; il est une force à côté de la croix, qui est la force suprême.

Le christianisme traverse toutes ses années d'épreuves en chantant des cantiques, des hymnes et des psaumes. Les générations se succèdent, répétant les mêmes mélodies. Des hommes de science et de foi composent des chants nouveaux. Le répertoire des chants sacrés va chaque jour s'enrichissant. Il n'est pas un prélat, il n'est pas un saint homme, qui n'ait à cœur de moduler des sons sur un texte et d'ajouter quelque chose à la pompe des cantiques divins.

L'Église militante veut que la musique accomplisse jusqu'à la fin son œuvre militante. Le chant est devenu inséparable de ses cérémonies; il est, nous l'avons dit, l'auxiliaire obligé de sa grande et touchante mission.

Saint Ambroise et saint Grégoire l'entendent bien ainsi. Aidés des lumières de leur temps, mettant à profit les données scientifiques qui sont à leur disposition, ils constituent, à deux siècles de distance environ, le chant ecclésiastique, dont nous admirons encore aujourd'hui l'énergie et la majesté. Par son caractère particulier, par sa physionomie antique, par le souffle de foi primitive qui l'anime si souvent, ce chant mérite bien la faveur générale dont il est l'objet. De nos jours même, on se plaît à retrouver en lui les rudiments de la science moderne et l'écho, légèrement affaibli peut-être, des voix vibrantes et chaleureuses de nos pères. Mais ce plain-chant, dont nous aimons la grâce et la rudesse, mais cette forme naïve, née dans le berceau du christianisme, n'est pas le dernier mot de l'art chrétien. Grégoire-le-Grand a pris la science musicale au point où elle en était lorsqu'il occupait le saint-siége ; nul doute qu'il se fût emparé, pour la plus grande gloire de Dieu, des progrès qui sont venus après lui, s'il était né dix siècles plus tard.

En effet, après la restauration grégorienne, apparaissent Gui d'Arezzo, Josquin de Prés, Palestrina et Monteverde. Chacun de ces hommes illustres apporte une pierre au monument musical, dont la base, il faut en convenir, a une origine grecque et conséquemment païenne. C'est par eux que l'art musical religieux doit atteindre son plus large épanouissement ; c'est grâces à leurs travaux que la musique sacrée pourra opposer sa splendeur à l'architecture gothique et à la peinture religieuse, qui couvrent de chefs-d'œuvre le monde chrétien.

Tout en maintenant l'antique et grave plain-chant, l'Église ouvre ses basiliques à la musique. La foi nouvelle revendique la gloire de cet art nouveau. La religion du Christ a utilisé le plein cintre et l'ogive, le pinceau de Léonard de Vinci et de Raphaël, le ciseau de Michel-Ange, le génie des poëtes et la science des rhéteurs; elle veut donc envelopper dans le nimbe qui la couronne l'art sympathique et divin qui prit naissance dans la bouche des hommes le jour même où la prière monta pour la première fois dans l'azur du ciel.

Aussi, lorsqu'après bien des années, pour des causes que nous n'avons pas à examiner ici, le chant se corrompt et compromet la majesté du culte, lorsque la trivialité populaire ou la science menteuse de quelques hommes sans goût ont envahi le sanctuaire, l'Église s'émeut et prend conseil. On agite la question de savoir si la musique n'a pas failli à sa tâche et s'il n'est pas juste de la chasser des temples catholiques. L'instant est décisif et la question pressante. Des voix souveraines déposent contre elle; des voix souveraines viennent la défendre. On délibère, on va prononcer un arrêt, lorsqu'un grand inspiré de ce temps-là, figure austère, âme héroïque, un familier du chant céleste, oppose aux contempteurs de son art l'œuvre de son génie. Cet homme, c'est Palestrina! celui qu'on a nommé le père de la musique et qu'on eût pu, avec autant de raison, appeler le rédempteur de la musique religieuse.

Palestrina décide de la victoire de l'art. Une ère éclatante et prodigieuse s'ouvre avec lui. C'est de Pierluigi que date la splendeur trois fois séculaire de la musique religieuse. Son nom, écrit en caractères indestructibles au sommet de l'histoire musicale signifie : le Respect, la Science et l'Inspiration. — Le respect, disons-nous, car c'est lui qui restitue à l'art dégradé son titre de noblesse; la science, car, encore aujourd'hui, nous admirons la profondeur et l'ordonnance de ses compositions; l'inspiration, car c'est elle qui anima son génie, et c'est en se livrant à ses ailes audacieuses qu'il s'éleva à la hauteur des aigles!

A ce triple point de vue, le vieux Palestrina est le libérateur de l'art; il marque la fin de la décadence et le réveil de la dignité. Qui sait, sans son apparition soudaine, ce que serait devenue la musique sacrée, discréditée avec raison près des fidèles et des conciles? Le progrès de l'art était peut-être retardé de plusieurs siècles. Tous les compositeurs religieux qui se sont succédé après lui dirigeaient peut-être dans une voie fausse le grand art qui les a illustrés.

L'exemple significatif de Palestrina trace la route à ses successeurs. Nous les voyons tous dans le même respect, dans la même science et dans la même inspiration. Pierluigi a vaincu le mauvais goût, les préventions se sont dissipées à la vue de ses chefs-d'œuvre, les chemins sont préparés aux musiciens qui naîtront. Aux merveilles de l'architecture, de la peinture et de la statuaire, qui forment l'art chrétien, se mêleront les merveilles de l'art musical. De ces cathédrales d'où s'élancent vers les espaces du soleil les aiguilles aériennes, les clochers à jour, les dentelles de pierre, frêles abris des oiseaux, s'échapperont des concerts immenses, des harmonies de voix humaines et de tuyaux d'airain. Un art de plus, — et quel art que celui qui imite à la fois le chœur des séraphins et le grondement du tonnerre! — célébrera le Dieu qui a commandé à l'homme la perfection, comme le terme final auquel doit aspirer l'intelligence créée à son image.

Voilà donc la musique, pour des siècles encore, en possession des temples chrétiens. En Italie, en Belgique, en Allemagne, en Espagne, en France et jusqu'en Angleterre, quoique plus imparfaitement, elle triomphe et se fait admirer. — Elle prend part, dans une langue perfectionnée, à la prédication mystique commencée dans les catacombes. Les basiliques, les cathédrales, les abbayes, les collégiales et les monastères, retentissent des accents de Vittoria, d'Orlando de Lassus, de Marcello, de Morales, de Pitoni et de cent autres grands artistes. Les chapelles des rois de France brillent d'un vif éclat. L'impulsion donnée au chant religieux se prolonge jusqu'à nous. — Pour que la série des maîtres ne soit pas interrompue, Haydn et Mozart consacrent à la musique sacrée le plus pur de leur génie. — Chérubini et Lesueur viennent continuer les immortelles archives dont Palestrina couvrit la première page. Puis des hommes comme Choron et comme le prince de la Moscowa voudront, dans un autre ordre, au point de vue surtout de l'interprétation, consolider le monument élevé à la gloire du Très-Haut, en faisant revivre dans la bouche de leurs contemporains les compositions oubliées de leur temps, abandonnées à la poussière des bibliothèques par un siècle indifférent, tourmenté et plein d'orages.

Aujourd'hui que Choron n'est plus, que le malheureux prince de la Moscowa est allé rejoindre ses maîtres vénérés, pouvons-nous regarder d'un œil satisfait l'état de la musique sacrée dans notre pays?

Malgré toute notre envie de ne pas mettre en pratique le *laudator temporis acti*, il nous est impossible d'établir une comparaison entre le temps présent de la musique religieuse et l'époque florissante où le clergé veillait avec une sollicitude si constante sur cette partie de la liturgie.

De quelque côté que nous portions nos regards, nous ne voyons que dépérissement et indifférence. Le chant liturgique est abandonné à l'ignorance d'interprètes radicalement incapables d'en sentir les beautés et de les faire comprendre aux autres. La musique religieuse, méprisée par les uns, incomprise par le plus grand nombre, n'est qu'un prétexte aux inventions modernes de compositeurs ou d'arrangeurs sans vergogne. L'opéra s'installe à l'église et donne le change à ceux qui n'ont aucune idée de la véritable musique sacrée qu'un goût sévère approuve. A l'exception de quelques paroisses où le chœur est sous la direction de musiciens consciencieux, scrupuleux et instruits, la plupart des églises de la province sont livrées aux caprices et à l'incapacité, non d'un chef, mais de plusieurs chantres qui font ce qu'ils veulent, qui n'ont conscience d'aucune notion de l'Art, qui, soixante ou quatre-vingts fois dans l'année, imposent aux fidèles une cacophonie qu'on chercherait vainement ailleurs.

Nous sommes loin d'exiger qu'une paroisse, qui suffit à peine à ses pauvres, se donne le luxe d'un chœur assez nombreux pour exécuter les grandes œuvres. C'est aux cathédrales, aux paroisses riches qu'il appartient de le faire; c'est là seulement que nos chefs-d'œuvre peuvent revivre. Mais l'exécution du plain-chant, mais la justesse des voix, leur ensemble et un peu de goût, un orgue aux mains d'un organiste intelligent, ne peut-on pas les obtenir à peu de frais? Que ne fait-on pas avec le bon vouloir des chefs? Que l'on encourage les jeunes ecclésiastiques dont la vocation pour le chant se révèle : ils s'instruiront dans cet art; ils voudront être les serviteurs de Dieu dans la direction des cantiques à sa louange.

L'Église a suivi, pour l'ornement de ses autels, le progrès de toutes les industries. Si autrefois elle ambitionnait quelque travail d'orfévrerie sorti des mains de saint Eloi, aujourd'hui encore elle a recours aux plus habiles ouvriers pour l'embellissement de ses temples. La peinture murale, la sculpture, l'architecture, l'orfévrerie sont mises en œuvre à cet effet. C'est par un malentendu déplorable que la musique seule, ou pour mieux dire le chant sacré, ne jouit pas des mêmes priviléges et périclite misérablement dans presque toute la chrétienté.

La piété des catholiques fervents en souffre quelquefois. Plusieurs ne veulent pas admettre que la partie de l'art consacrée à la prière et à l'élévation des cœurs doive être inférieure à celle qui défraye ailleurs les plaisirs du public. Les artistes, et par ce mot nous entendons tous ceux qui ont le sentiment de la beauté et qui en professent le culte, les artistes, de leur côté, sont profondément affligés du dédain trop visible avec lequel on traite un art dont les titres de noblesse sont suffisamment établis par l'histoire même de l'Église.

C'est donc une nécessité pressante qui a imprimé aux esprits le mouvement favorable dont la musique sacrée est l'objet depuis quelques années. — Il y a anarchie dans le chant, confusion dans les idées, et, comme au temps du pape Marcel, on a failli accuser la musique sacrée de déshonorer nos temples. Mais, nous l'avons dit, les torts n'appartiennent pas à cet art sublime. La musique, acceptée comme ses maîtres nous l'ont laissée, sera toujours l'auxiliaire le plus digne des cérémonies du culte. Ni les accusations, ni les erreurs, ni le sacrilége de ceux qui font un détestable mélange du sacré et du profane, ne pourront empêcher les fidèles de considérer cette expression du génie de l'homme comme un des plus nobles moyens de rendre gloire à Dieu.

Il n'y a plus de tâtonnement possible à l'endroit de la vraie musique. Nous savons laquelle est la bonne, laquelle doit être adoptée. Les illustres maîtres qui ont laissé tant de chefs-d'œuvre sont là pour tracer la limite où le genre religieux finit, où le genre profane commence. Il n'y a pas de subtilité qui puisse à cet égard égarer les musiciens. Un genre n'est pas à créer comme du temps de Palestrina. Ce genre existe, il a traversé glorieusement quatre siècles, il s'est même enrichi de toutes les conquêtes de l'harmonie moderne sans rien perdre de son caractère primitif.

Aujourd'hui, comme au seizième siècle, des compositeurs écriraient sur des textes sacrés si l'on encourageait leur talent. Des hommes de génie sortiraient de la foule si l'on stimulait le zèle et l'inspiration des musiciens. La flamme divine qui crée les chefs-d'œuvre n'est pas éteinte, les voies radieuses qui conduisent aux cimes de l'art ne sont pas fermées à jamais. Les poëtes et les musiciens sont de la même famille; ils ont les regards tournés du côté des mêmes

lumières. Ils savent bien que la source du beau est dans l'élévation des âmes, et qu'on ne peut monter qu'en se rapprochant de l'Éternel! L'ange de la prière est en eux, il ne demande qu'à chanter. La mélodie sacrée est sur leurs lèvres, elle attend l'heure pour s'envoler!...

Depuis une vingtaine d'années, il y a eu un grand découragement parmi les artistes qui eussent pu consacrer à la musique religieuse et classique leurs talents et leurs veilles. Les œuvres remarquables qui se sont produites dans un autre genre attestent qu'il n'y a pas eu impuissance absolue. Mais, fût-on doué d'une foi des plus robustes, on n'écrit pas pour le plaisir problématique de jeter au fond d'un portefeuille le nouveau-né de son génie. L'artiste s'inspire du succès présumé de son œuvre. Dans le vertige de l'inspiration, il veut voir l'assemblée des fidèles écoutant, silencieuse et tremblante, les chants partis de son cœur. La perspective d'une interprétation solennelle, c'est le stimulant naturel, légitime et honorable de ses travaux. L'émotion qu'il fera partager, c'est sa récompense et le fruit de son labeur. Si rien de cela ne lui est promis; s'il se voit, lui et son œuvre, délaissé de ses contemporains, il porte ailleurs ses vues; il abandonne, quoiqu'à regret, des travaux qui lui assuraient une gloire durable, et il sacrifie aux faux dieux, c'est-à-dire aux caprices du vulgaire, les talents de sa jeunesse et les espérances qui la remplissaient.

Le mal qui tient donc dans l'état précaire où nous la voyons la musique religieuse ne peut être que l'indifférence. Eh bien, c'est cette indifférence qu'il faut combattre, c'est là l'ennemi qu'il faut attaquer en face. Que tous ceux qui déplorent l'abandon des grandes œuvres et le triomphe passager de la médiocrité s'indignent d'un commun accord. Que ceux qui en ont le pouvoir préconisent à l'église, dans les livres, dans les journaux, l'art respectable dont le mauvais goût prend la place, et, avant peu, une réaction salutaire marquera la fin d'un état de choses qui ne profite ni à la gloire de Dieu, ni à celle de l'Église, et qui met en souffrance, pour ne pas dire en péril, la musique religieuse et classique.

LOUIS ROGER.

Les réflexions qu'on va lire se recommandent à l'attention de nos lecteurs par la compétence et la hauteur de vues du savant publiciste qui les a signées, et dont la précieuse collaboration nous est assurée.

QUELQUES RÉFLEXIONS

SUR LA MESSE DITE A L'INSTAR DE LA CHAPELLE SIXTINE DES CHANTEURS PYRÉNÉENS, ET SUR LES MESSES EN MUSIQUE EN GÉNÉRAL.

Dans sa lettre à M. Repos, au sujet de la récente exécution à la cathédrale de Poitiers de la messe des chanteurs pyrénéens, M. le chanoine Auber s'est élevé avec raison contre cette étrange messe et la manière non moins étrange dont elle a été interprétée. Je puis en parler moi-même en connaissance de cause, ayant eu la triste chance de l'entendre aussi, durant notre office capitulaire, jusqu'à trois fois de suite et à des intervalles plus ou moins rapprochés. La dernière fois, il y a six mois à peine, elle a essuyé un *fiasco* complet devant des auditeurs en assez grand nombre, qui s'attendaient à quelque chose de nouveau, alléchés qu'ils avaient été par cette curieuse réclame : *A l'instar de la chapelle Sixtine*. Ils n'ont eu qu'un sentiment sur la pauvreté de cette musique, déjà bien vieille pour eux, et sur l'excessive maigreur de ces voix usées, réduites à sept de trente qu'elles étaient jadis.

Disons tout d'abord que cette messe ressemble autant aux compositions de la chapelle Sixtine qu'un air de Pont-neuf ou de Vaudeville ressemble aux nobles et suaves mélodies de Hændel ou de Rossini. Il faut que ces messieurs les ménestrels se soient bien abusés, ou aient singulièrement compté sur l'ignorance de leur public, pour avoir pu se persuader ou prétendre persuader aux autres que leurs chants étaient les échos de ceux qui, pendant les fonctions papales, retentissent exclusivement sous les voûtes de Saint-Pierre et de Saint-Jean de Latran. Or, il y a entre ces deux systèmes d'harmonie et de mélodie toute la différence du jour et de la nuit. Sans entrer, à ce sujet, dans certains détails techniques qui seraient trop longs et peut-être, aussi, hors de la portée de quelques-uns de nos lecteurs, qu'il me suffise de dire qu'il n'y a pas de comparaison possible entre un genre de composition tel que celui de la chapelle Sixtine, où règne une si riche, une si savante harmonie, et celui de la messe pyrénéenne, la plus déplorable qu'on puisse imaginer, non-seulement au point de vue des convenances du texte liturgique et des règles de la prosodie, qui y sont affreusement violées, mais encore sous le rapport de la facture musicale proprement dite, qui y porte le cachet d'une désespérante nullité. C'est un ramassis de mots vulgaires, sautillants, qui seraient mieux

à leur place au Vaudeville ou à l'Ambigu que dans le lieu saint. Le début du *Credo* surtout est tout ce qu'on peut imaginer de léger et d'inconvenant; quand on aurait voulu parodier la musique sacrée, on ne s'y serait pas mieux pris. Certes, s'il fallait juger d'après cet échantillon, toutes les messes en musique, anciennes et modernes, il n'en est pas une qui ne méritât d'aller au feu. Et voilà précisément le résultat le plus fâcheux de l'exhibition musicale dont nous parlons : c'est d'inspirer à la majorité des auditeurs, qui n'ont guère entendu d'autre musique sacrée, une profonde répugnance pour ce genre de composition ; en sorte que, sans s'en douter, ils vouent au même anathème les œuvres véritablement belles ou remarquables qu'il a produites et celles qui émanent des plus mauvaises inspirations. Quel est cependant celui d'entre nous, même parmi les champions les plus zélés du chant grégorien, qui voulût condamner à un éternel oubli des compositions en style idéal, comme la messe de *Requiem*, de Mozart, ou celle en *fa*, de Cherubini ? Autant vaudrait proscrire la sculpture et la peinture, parce que tous les statuaires ne furent pas, à beaucoup près, des Phidias, ni tous les peintres des Raphaël. Je dirai plus, c'est que l'existence même du plain-chant ne tiendrait pas contre un tel argument. Qui ne sait, en effet, combien ce beau chant liturgique est défiguré, dans un trop grand nombre de nos églises, par une ridicule et pitoyable exécution. Et même, à ne le considérer intrinsèquement qu'au point de vue de certaines compositions, écloses sous le génie malfaisant des XVIIIe et XIXe siècles, il n'en faudrait pas davantage pour nous en donner la plus pauvre, la plus triste idée. Nous ferons donc fi de l'Énéide parce que la sublime poésie de Virgile aura été travestie par un Scarron ! et les beautés non moins grandes, quoique dans un ordre différent, de l'Orphée de Gluck devront pâlir également devant le travestissement que leur a infligé le caricaturiste Offenbach ? Non, certes, et mille fois non !

Aussi, pour revenir aux messes en musique et autres compositions analogues, en style libre ou idéal, parce qu'il aura plu à des gens sans goût, sans talent, et qui, pis est, sans la moindre connaissance du texte liturgique, de nous donner, sous le nom de messes ou de motets, d'ignobles pots pourris, ce ne sera pas une raison pour que nous rejetions en masse toutes les œuvres de musique sacrée, car la parodie de l'art ne saurait être un titre d'exclusion contre toutes les productions de l'art.

Ainsi donc, ne cessons d'honorer et de pratiquer avec zèle le chant traditionnel ; animons-le, nous autres prêtres surtout, de cet amour de préférence qui lui est dû. Maintenons-le courageusement dans son antique et légitime possession d'interprète officiel de l'Église, pour les accents de la louange et de la prière dans les temples saints. Mais, aussi, n'en bannissons pas à tout jamais, à cause de ses abus (et où n'y en a-t-il pas ?) un genre de musique sacrée, approuvé également par l'Église, et qui, depuis son origine, relativement récente, ne fut ni sans quelque gloire ni sans quelque beauté.

L'ABBÉ JOUVE, *chanoine.*

ERRATUM.

Une erreur s'est glissée dans le dernier numéro de la Revue, article : *Etude sur la constitution des cadences finales.* Voici la correction que l'auteur nous prie d'insérer.

Page 108, après le 4e des exemples du VIIe mode, ajoutez avant les exemples écrits en plain-chant :

Exemple du VIIe mode.

Nous joignons ici une cadence finale prise dans deux éditions. Au premier abord, on pourrait croire que la différence qui les sépare est très-grande ; mais en prenant à part les notes fondamentales ou constitutives, qui sont les mêmes, on voit bien vite que la différence est dans l'ornementation.

Ed. Liège.

Domino aurum thus et myrrham alleluja.

Ed. de Nivers; Paris, 1736.

au-rum thus et myrrham allelu- ja.

Ce qui revient à la notation suivante :



A la seconde notation de l'exemple de Nivers (Antiphonarium monasticum in usum et gratiam monialium ordini Sancti-Benedicti). Infra octavam Epiphaniæ, Die II ad Magn. Ant. — J'ai mis le *fa* entre parenthèses à cause du rapport avec le *si* naturel qui précède. C'est un exemple de fausse ornementation — dans Nivers le *fa* est diésé.

— Retrancher l'exemple *aurum* etc., à la fin

de la page 108. Cet exemple, tiré du vespéral de Liége, doit être placé plus haut, après celui de Nivers. Il n'a pas, là où il est, de raison d'être, car ce n'est pas un graduel mais bien une antienne. On aura remarqué que son ornementation n'est pas si chargée que l'exemple écrit de la quinte qui précède et qui est tiré du graduel.

MUSIQUE ET CHANTS SACRÉS.

Laudate Dominum, omnes gentes, laudate eum, omnes populi!
Nations, louez toutes le Seigneur, peuples louez-le tous!
(Ps. 116.)

L'homme le plus heureux n'est pas heureux sur terre :
Il ne peut faire un pas sans qu'il ne heurte un frère
Gémissant accablé sous les coups du malheur,
Sans que son cœur ne saigne aux cris de la douleur.
Vainement la fortune a souri; la railleuse
Lui retire à l'instant sa main capricieuse
Et le pousse du pied dans l'abîme profond,
Où l'égoïsme froid l'étreint et le morfond.
Nous avions des amis, des parents, une femme
Qui nous enrichissait des trésors de son âme,
Qui prenait de nos maux la plus grande moitié...
Eh bien! soudain la mort les ravit sans pitié!
L'homme toujours brisé, torturé dans ce monde,
Porte les yeux au ciel, l'interroge et le sonde,
Y cherche, plein d'espoir, le père des humains,
Et dirige vers lui ses suppliantes mains.
A l'aspect de ce ciel si vaste, si splendide,
A cet azur si doux, son âme se déride;
Il tressaille... en son cœur il entend une voix
Qui lui dit : « Mon enfant, courage, je te vois!
» Penses-tu que l'auteur de toute la nature
» Oublie un seul instant sa chère créature ?
» L'univers est superbe, immense comme moi,
» Et pourtant il n'est rien, mon fils, auprès de toi !
» Pour toi seul j'allumai cet astre qui t'éclaire,
» Embellit la nature et féconde la terre.
» Je viens à ton appel, mon fils, sécher tes pleurs,
» Car tu fus, de tout temps, l'élu de mes faveurs. »

Ta mélodieuse parole
Me pénètre, mon Dieu! De même que la fleur
Exhale un doux parfum de sa pure corolle,
Que mon chant soit un jet du cœur!

Dans ce vaste univers, nous sommes
Les atomes, grand Dieu, de ta création !
Oui, le premier cantique exprimé par les hommes,
Fut un cri d'admiration !

Laisse-moi donc, mon Dieu, te dire
Que je sens ma faiblesse et ta puissance, à toi!
Mais en vain ici-bas contre moi tout conspire,
Je suis fort! tu veilles sur moi!

Serais-tu muette, ô mon âme,
Quand Dieu de ses bontés me comble chaque jour ?
En son honneur, entonne, aussi pur que la flamme,
L'éternel hosanna d'amour !

Chante, mon âme, avec Moïse,
Le Dieu qui confondit l'orgueilleux Pharaon;
Chante, avec Débora, le Dieu qui favorise
Ceux qui combattent en son nom !

Entends-tu la voix des prophètes ?
Les chœurs du roi David font retentir Sion ;
Assiste, avec transport, aux somptueuses fêtes
Du beau temple de Salomon !

Pleure, pleure avec Jérémie !
Le Seigneur courroucé va courber le front d'or
De sa Jérusalem sous la main ennemie
Du fort Nabuchodonosor !

Recueille-toi, mon âme, et prie;
Le jour prédit s'avance... Ecoute, avec bonheur,
Le cantique sacré de la vierge Marie
Pour glorifier le Seigneur !

Entends-tu Zacharie ? il chante
Le Seigneur qui lui donne un fils d'Elisabeth,
Saint Jean qui doit crier : « Cessez d'être en attente !
» Voici Jésus de Nazareth ! »

Mais quels sons frappent mon oreille ?
Lève ton front courbé, noble Jérusalem !
C'est la suave voix de l'ange qui réveille
Les bons bergers de Bethléem.

Soudain des augustes demeures
Un cri part : « Gloire à Dieu, gloire au plus haut des cieux!»...
Maintenant, Siméon, qu'importe que tu meures !
Ton Sauveur est devant tes yeux !

Chanter son créateur est un besoin pour l'homme ;
Perdu dans l'univers il s'y croit orphelin ;
Il faut qu'à chaque instant, il l'implore, il le nomme,
Pour que du haut des cieux Dieu lui tende la main.

Oh! que ses chants alors sont grands et magnifiques !
Quand il parle à son Dieu l'homme n'a rien d'humain !
Et les voûtes d'azur des vieilles basiliques
Ont peine à contenir les élans de son sein !

A ces accords puissants du cœur et du génie,
Les dômes frémissants sont prêts à s'entr'ouvrir,
Pour laisser à pleins bords les vagues d'harmonie
S'élancer jusqu'au Dieu qui les a fait jaillir !

Dieu ! c'est la poésie et l'harmonie ensemble !
Tout ce qui vient de lui doit retourner à lui.
Dieu ! sublime idéal ! en lui seul il rassemble
Tous ces trésors d'amour, notre plus ferme appui.

Comment oser, grand Dieu ! t'adresser des louanges ?
Si hautes qu'elles soient tu planes au-dessus ;
Mais ta bonté permet aux hommes, comme aux anges,
La faveur de payer quelques humbles tributs.

Chantez, légions de fidèles,
Sur vos airs les plus beaux vos hymnes les plus belles !
C'est ainsi qu'on réchauffe en soi la piété,
Disait saint Paul aux néophytes (1) ;
Chantez donc avec les lévites
Gloire à Dieu, dans ce monde et dans l'éternité !

Sous ces immenses catacombes,
De nos premiers martyrs silencieuses tombes,
Cet Erèbe chrétien qui menait droit au ciel,
Et minait Rome la païenne,
Quelle ardeur, mon âme, est la tienne,
Au milieu de l'horreur du calme solennel ?

(1) Ephes. v, 19. — Coloss. III, 16.

Tu viens d'entendre, avec extase,
Aux agapes, les voix naïves, sans emphase,
D'une foule de saints qui prient pour leurs bourreaux,
Tandis qu'au-dessus de leurs têtes,
Le Colisée, ivre de fêtes,
Leur prépare, à grands frais, des supplices nouveaux.

Mais le Galiléen l'emporte (1) ! Plus d'alarmes !
Ils ont scellé sa croix de leur sang, de leurs larmes.
Rhône de l'éloquence, ainsi qu'on t'appela,
Saint Hilaire, Poitiers chante ton *gloria*
Avec ton *Te Deum*. Déjà saint Athanase
Au plain-chant solennel édifie une base (2),
Et la Syrie adresse, au Dieu de Bethléem,
Les funèbres accents de son grand saint Ephrem.
Saint Ambroise, bannis de ton rit grave, austère,
Des théâtres païens la fadeur délétère;
Il doit être à Milan pour toujours respecté...
Tes chants !... saint Augustin disait : « La vérité,
Avec eux, dans mon cœur, passait par les oreilles (3). »
Lui-même il célébra les divines merveilles;
Mais, redoutant un art, trop séduisant par fois,
Aux airs religieux il imposa des lois.
Le pape saint Grégoire, en son rit moins sévère,
Est plus mélodieux, et son antiphonaire
Des joyaux de son siècle est le plus beau rubis.
Fortunat va l'orner du *Vexilla regis* ;
Bède et plus tard Notker y sèmeront leurs proses.
Juste appréciateur des hommes et des choses,
A Rome, Charlemagne enverra des Gaulois
Au chant grégorien plier leur rude voix ;
Et l'ancien précepteur du fils d'un roi de France,
Gerbert, pape, à cet art consacre sa science (4).

Pour produire le moindre effet,
La poésie ou la prose réclame
Tout l'arsenal de l'alphabet.
Gui d'Arezzo, ta simple gamme,
Cet arc-en-ciel aux sept couleurs,
En un clin d'œil a peint nos cœurs.
L'harmonie est la voix de l'âme, l'âme même,
Notre âme, qui, par un effort suprême,
S'arrache de ce triste lieu,
Comme le puissant météore
Glisse à travers l'azur sonore,
Et veut se réunir à Dieu.

Quelle était grande ta puissance,
O saint Bernard ! possédant à la fois
Et le prestige de la voix
Et les foudres de l'éloquence,
Rien ne pouvait te résister :
Tu savais, tu devais dompter.
Mais voilà que soudain tu prêches la croisade,
Francs et Germains se donnent l'accolade,
La vieille Europe au loin s'émeut ;
Et ses phalanges immortelles
Heurtent les hordes infidèles,
Criant : « Dieu le veut ! Dieu le veut ! »

Mais sur les chants sacrés gronde un sombre nuage :
Tu n'as, Vittoria, pu conjurer l'orage,

(1) Mot attribué à l'empereur Julien blessé et près de mourir. (L'abbé de la Bléterie, *Histoire de Julien*, liv. VI.)

(2) Saint Augustin, *Conf.* liv. X, 35.

(3) *Conf.*, liv. IX, 6. — Il a fait l'office de la Fête-Dieu, la prose contre les Donatistes et le traité *De cantu et musicâ sacrâ.*

(4) On doit à Sylvestre II, *Scriptores ecclesiastici de musicâ sacrâ.*

Ni toi, ni Moralès, ton maître si fameux.
Le clergé fait la guerre à votre art merveilleux
Depuis longtemps en butte aux traits de la licence.
Deux conciles, Paul quatre ont en main la sentence..
Tout à coup on se croit transporté dans le ciel...
Tu venais de chanter ta messe de Marcel,
O GRAND PALESTRINA ! PÈRE DE LA MUSIQUE,
Tu la sauves, la rends au culte catholique.

Ensemble Dieu reprit ce qu'ensemble il donna :
Orlando de Lassus, l'autre Palestrina (1).
Quel frisson me saisit ! la chapelle Sixtine,
Où Michel-Ange a peint ses fresques qui font peur,
Le vendredi saint s'illumine
D'une étrange et vague lueur :
C'est le *Miserere* d'Allegri que l'on chante...
Par degré la voix baisse et la lumière fuit...
Les cierges fument... c'est la nuit...
L'âme reste dans l'épouvante... (2)
Par sa splendide Ascension,
Par sa touchante Assomption,
Allegri, ton parent, le tendre et doux Corrège,
Rassure mon âme et l'allège.
Avec Dumont, Lulli, je chante de tout cœur :
« Je crois en Dieu mon père, en Dieu mon créateur ! »

Voici le Français de Lalande
Qu'aux siècles à venir son siècle recommande,
Et le Vénitien Lotti,
Maître de Marcello, rival de Scarlatti.
O Scarlatti ! Durante, ton élève,
Qui succède à Léo, sans le faire oublier,
Va transmettre ta noble sève
A maint glorieux héritier :
Le pauvre Pergolèse, illustre dès l'enfance,
Qui bientôt s'éteindra dans la froide indigence,
Jomelli, qui, fêté, jouit de son beau nom,
Et puis Paisiello, cher à Napoléon.
Plus d'une gloire encor de tes mains est sortie.

Il est parfois des noms qui forment dynastie,
Sur le trône, sans doute, et même dans les arts...
Les Vernet et les Bach ne sont pas des Césars...
Leur famille a pourtant régné par le génie;
Et l'Allemagne a vu la suave harmonie,
Comme un ange gardien qui ne peut nous quitter,
Au doux foyer des Bach, deux siècles s'arrêter.
L'artiste-roi, parmi cette race d'artistes,
Ce fut Jean Sébastien ; les plus grands organistes,
Marchand même, Marchand que nul n'avait battu,
Dut lui céder la palme et s'avouer vaincu :
Son inspiration, c'est de la lave ardente.
Hændel, se consolant de la patrie absente,
Au milieu des honneurs qu'il a su mériter,
Près des rois d'Albion, repose à Westminster,
Tant il fut des Anglais et l'orgueil et l'idole !
Martini, savant chef d'une savante école,
Oracle de son temps dans les secrets de l'art,
Soutint de ses conseils Gluck, Jomelli, Mozart.

Mozart ! tout dans lui nous étonne !
Pauvre terre, il n'est pas ton fils,
Mais un des anges que te donne
De temps en temps le paradis !

(1) Lassus mourut en 1595, quelques mois après Palestrina.

(2) Armengaud, *Rome*, p. 134.

Dès l'enfance, homme de génie,
Sa course fut bientôt finie
A travers la vie et son fiel ;
Comme un doux sourire qui passe,
Il s'est élancé dans l'espace
Pour reprendre sa place au ciel.

Tu disais : « Il est temps d'écrire
« Ce que va me dicter mon cœur ! »
L'Europe te chérit, t'admire,
Et tu rayonnes de splendeur...
Fragilité des grandes choses !
Hélas, tandis que tu composes
Ce magnifique chant de deuil,
Ce beau *requiem*... tu chancelles...
C'est la couronne d'immortelles
Que tu jettes sur ton cercueil.

Dans ce doux concert de louanges
Qui retentit de toutes parts,
Sur Haydn, Martini, ces cœurs d'anges,
Que j'aime à fixer mes regards !
Ils savent que la basse envie
Qui s'attache au grand homme en vie,
N'est qu'un stérile désespoir,
Qui, ne pouvant, juste impuissance,
Briser le Dieu que l'on encense,
Veut au moins briser l'encensoir.

Arrachant les suaires ternes
Qui du pauvre glacent le corps,
Haydn, des musiciens modernes,
Paraît un des plus grands alors.
Non, sa musique instrumentale
N'a pas encore de rivale !
Il mérite un destin si beau...
Et lorsque plein de jours il tombe,
Avec gloire on dresse sa tombe,
O Mozart, près de ton berceau !

De Beethoven, roi de la symphonie,
Hændel et Bach éveillent le génie ;
Mozart entend ses glorieux essais ;
Il l'applaudit et prédit ses succès.

Ah ! plus riche est encor la pléiade d'artistes !...
Mais de vos noms fameux je veux clore mes listes,
Mendelssohn, Lesueur, Gossec, Chérubini,
Et toi que je puis voir, illustre Rossini !

La musique sacrée à nos âmes inspire
Nos plus majestueux élans ;
Il semblerait parfois que c'est Dieu qui vient dire
Lui-même ses propres accents.

Qu'entends-je, sous la voûte antique ?
L'orgue, le roi des instruments,
Veut aussi chanter son cantique...
On dirait que les éléments
S'ébranlent et que le ciel tonne
Quand sa puissante voix résonne...
Mais ses chants se sont adoucis...
C'est le souffle pur des archanges
Qui caressent de leurs louanges
Les hauteurs des sacrées parvis.

Ah ! venez l'écouter, cette âme à voix sublime,
Dans le vieux faubourg Saint-Germain,
Dans la vieille Abbaye où la pierre s'anime,
Flandrin, sous ton pinceau divin !

Devant cette union des pages les plus belles
De l'un et l'autre Testament,
Il me semble que l'orgue et le chant des fidèles
Ont un plus doux bruissement.

Et je m'écrie alors, dans une ivresse sainte :
« Grand Dieu, ta maison, la voici !
« Tout est rempli de toi dans cette auguste enceinte ;
« Qu'il est bon d'habiter ici ! »

EDOUARD-GABRIEL REY.

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

Fête du clergé de Saint-Roch. — Messe solennelle de la composition de M. Besozzi. — L'orphéon et M. Pasdeloup. — Offertoire de M. Ch. Vervoitte. — Allocution de M. l'abbé Julien Loth. — Les dames patronesses.

Ceux qui, les premiers, ont conçu l'idée de reconstituer la Société, malheureusement dissoute à la mort du prince de la Moscowa, ont dû, le 9 de ce mois, éprouver dans leur cœur une joie vive et profonde. En se jetant courageusement à la tête de cette difficile entreprise, ils avaient à vaincre des résistances de plus d'une espèce. La pire de toutes, la plus commune et la plus tenace était l'indifférence, cette mortelle indifférence qui a tant de fois opposé sa glace inerte aux idées généreuses, qui, dans mainte occasion a stérilisé les efforts héroïques, refoulé les plus beaux élans et fait tomber sous la peur les conceptions les plus hardies.

Il faut plus que de l'audace pour entreprendre en ce monde un grand dessein. Il faut même autre chose que la grandeur du but et l'âpre envie de l'atteindre. Il faut avoir la foi ! non cette vaine ardeur qui recule lâchement au premier obstacle, mais cette foi virile qui se fortifie dans la lutte, qui vole au but sans mesurer les distances, qui ferme l'oreille aux conseils insidieux de la couardise, qui s'aventure, avec l'imprévoyance heureuse de la jeunesse, au milieu des épreuves, des dangers, des dégoûts, des lassitudes innombrables, dont les chemins sont semés quand les hommes ont passé par là. Eh bien ! donc, ils avaient cette foi ardente, ceux qui ont jeté la première pierre du monument qu'on veut élever à la musique religieuse et classique. Ils avaient cette flamme invisible qui communique sa chaleur aux cœurs artistes. Artistes, ils l'étaient eux-mêmes. Ils aimaient l'art comme il faut l'aimer, jusque dans son exil, dans sa solitude et dans son appauvrissement. C'est pourquoi d'autres sont venus après eux, gagnés à la bonne cause, convaincus de longtemps ou persuadés par la parole amie des premières recrues. Et, de ces convictions, de ce groupe intelligent, fervent, sympathiquement uni, est sorti quelque chose qui n'est pas encore la réalisation des vœux de chacun, mais qui vaut plus qu'une espérance.

La *Société académique de musique sacrée* est à peine constituée, à peine est-elle en route, qu'un renfort inespéré lui arrive. M. Pasdeloup lui

offre de faire exécuter à son intention une œuvre de la composition de M. Besozzi. Des dames patronesses feront une quête, et le produit de cette quête sera destiné à faire face aux premiers besoins de la jeune Société.

Cette proposition, toute cordiale, ne pouvait manquer d'être bien accueillie. M. Charles Vervoitte, président de la Société, mit tout en œuvre pour que ce projet fût exécuté. Il trouva, nous sommes heureux de le dire, une bienveillance extrême chez M. le curé de Saint-Roch. Ce vénérable ecclésiastique voulut bien lui ouvrir son église le jour où l'on fête saint François de Sales, patron du clergé de cette paroisse. En quelques semaines, cette solennité fut préparée, les invitations faites, les concours assurés, toutes les mesures prises pour qu'elle fût digne du but qu'elle se proposait.

C'est donc le 9 janvier, à dix heures et demie, que la messe de M. Besozzi a été exécutée en présence d'une assemblée nombreuse de fidèles. M. Pasdeloup, à la tête de la première division de l'orphéon, composée de 300 chanteurs, a pris place dans le chœur. Autour de lui se sont réunis les membres de la *Société académique de musique sacrée* et beaucoup d'invités, forcés de se tenir les uns sur les autres, tant la foule était grande. — Le banc d'œuvre était occupé par les quêteuses; mesdames la vicomtesse de Bougainville, la baronne L. de Bray, Cavallier, la vicomtesse de Chabrol, de Fourcy, la marquise de Gabriac, Hamon, la marquise de Laqueuille, la comtesse de Leliva, la marquise de Tamisier, la marquise de la Tour, Charles Vervoitte et quelques membres du bureau et du conseil de direction.

Sans faire une appréciation détaillée et *ex professo* de l'œuvre qui a été exécutée, nous dirons l'impression qui nous en est restée.

Le *Kyrie* est une fort belle page, d'une simplicité religieuse, et propre à faire valoir une masse chorale; c'est, à notre avis, ce que M. Besozzi a le mieux réussi.

Le *Gloria in excelsis* contient des unissons fréquents et des échos qui reviennent après chaque *forte* du chœur. Si quelque chose peut faire excuser ce procédé, d'un goût un peu équivoque, c'est qu'il permet à des chanteurs nombreux de produire de l'effet sans un grand effort de nuances. Tout le monde se laisse prendre aux oppositions brusques du *forte* au *pianissimo*. Ce morceau a donc été fort goûté.

Le *Credo* de Dumont, chanté en solo par M. Forest et repris après chaque verset par tous les orphéonistes, a vivement impressionné l'auditoire. Le nombre des voix n'est pas indifférent au chant liturgique. On aime à entendre une masse imposante sous la voûte d'un temple chrétien; c'est la communauté des lèvres unie à la communauté des cœurs. Par quels moyens arrivera-t-on à faire chanter les fidèles dans nos églises? Il y a là un but sérieux à poursuivre.

Le *Sanctus* est d'un grand effet et d'une majestueuse plénitude. Avec peu de chose, un battement d'accord parfait et d'accord de septième dominante, l'auteur est parvenu à faire un morceau d'éclat, assez court pour que la monotonie ne s'en mêlât pas. Il a été fort bien exécuté.

L'*O salutaris*, singulièrement écourté, ne nous a pas semblé à la hauteur des autres morceaux. Nous lui préférons l'*Agnus Dei*, qui est d'un développement raisonnable et qui contient des idées neuves.

Le *Domine salvum*, entonné par la masse vocale, a, comme toujours, impressionné l'assemblée.

En résumé, l'œuvre de M. Besozzi a des parties saillantes qui méritent les plus grands éloges. Elle brille généralement par l'intention visible qu'a eue l'auteur de fuir les chemins battus. Elle a des prétentions à l'originalité, et elle les justifie presque toujours. Une même couleur pourrait peut-être la compromettre près d'une critique sévère. Mais il faut lui tenir compte des qualités qui la recommandent d'autre part et qui affirment sa valeur en dépit de ce qu'on pourrait lui reprocher.

L'exécution, vaillamment dirigée par M. Pasdeloup, a fort bien marché du commencement à la fin.

L'orgue d'accompagnement était tenu par N. Leprevost, organiste du chœur.

Pendant l'*Offertoire*, M. Charles Vervoitte, pour payer sa bienvenue à la Société, qui l'a choisi comme Président, a fait chanter un morceau de sa composition, une page d'une fraîcheur exquise, d'une grâce toute mélancolique, que se partageaient la belle voix de ténor de M. Peschard, le violoncelle sympathique de M. Poinsel la harpe de M. Prunier et l'orgue d'accompagnement. On a écouté ce ravissant et suave concert dans le plus grand recueillement. Cette musique délicate et céleste arrivant là, au milieu des chœurs formidables, comme une fleur dans un ouragan, a vivement ému l'assemblée. M. Vervoitte voudra bien voir dans nos paroles l'écho des compliments qu'on lui adressait autour de nous.

Le grand orgue était tenu par M. Georges Schmitt, le promoteur de la Société. Il a fait briller à Saint-Roch le talent sérieux et original que les habitués de Saint-Sulpice admirent en lui. La sortie qu'il a jouée, le seul morceau un peu développé qu'il ait pu faire entendre, a été remarqué des connaisseurs. Toutes les ressources de l'orgue étaient en jeu sous ces doigts et le pédallier, que peu de personnes manient comme lui, faisait gronder de magnifiques tonnerres.

L'un des membres de la *Société académique de musique sacrée*, M. l'abbé Julien Loth, est monté en chaire après l'évangile. Ça été pour tous les membres de la Société une satisfaction bien grande de voir un des plus zélés fondateurs de l'œuvre, un jeune ecclésiastique qui, par ses talents et son caractère, fait honneur au clergé de France, prendre la parole pour recommander aux chrétiens de notre âge le testament de Palestrina et des maîtres de la musique religieuse.

Le malheur a voulu que des ordres plusieurs fois donnés, avec sa courtoisie habituelle, par le président de la Société, M. Vervoitte, ne fussent pas exécutés. De sorte que la rédaction de la *Revue de musique sacrée*, placée trop loin de l'orateur, n'a pu entendre un mot de ce qu'il a dit,

Si nous pouvons parler en connaissance de cause de la belle allocution de M. Julien Loth, c'est grâce à la communication qu'il a bien voulu nous en faire. C'est à son obligéance que nous devons les extraits qu'on va lire et qui, mieux que nous, diront le talent, la verve, la jeunesse et l'élan que l'orateur chrétien a mis au service d'une œuvre qui était déjà la sienne et qui l'est davantage aujourd'hui.

Après un court exorde, le jeune orateur s'est exprimé ainsi :

« L'art, dans son principe, est un effort de l'homme vers le beau. Créé pour Dieu qui est le beau, le bien, le vrai par essence, l'homme se souvient de son origine et cherche par des aspirations généreuses à retrouver les vestiges de sa première splendeur. — Delà chez les âmes d'élite, cette tendance incessante vers l'idéal, vers l'infini, que rien ne décourage et que nulle déception ne rebute—delà ces éclairs de génie qui sont comme des parcelles de la lumière éternelle dont elles ont gardé quelques rayons, comme le vase garde la senteur des parfums qui l'ont embaumé.

« L'art, sans Dieu, c'est une frivolité ou une idolâtrie, c'est une vaine et stérile jouissance qui laisse l'âme triste et découragée, quand après ses élans elle se retrouve elle-même dans son impuissance naturelle; c'est un éclair qui a traversé l'obscurité de la nuit et qui la laisse plus profonde, c'est la goutte d'eau qui fait la soif plus ardente. Avec Dieu, c'est une aspiration pure et généreuse, qui a sa raison d'être et qui élève l'âme dans toute la grandeur du terme, c'est une sorte de communion divine qui nous donne un avant-goût des éternelles félicités !.. »

« L'histoire confirme cette origine religieuse de l'art : elle nous montre dans l'Ancien Testament l'art inspiré par Dieu au peuple juif, et loué par l'Esprit-Saint, bien avant que les peuples païens l'eussent connu, et qu'Orphée chez eux en marquât la naissance — et là même son usage est tout religieux ; il préside à la civilisation, c'est-à-dire à la moralisation des peuples. L'Eglise catholique, qui venait perpétuer à travers les siècles l'œuvre de Jésus-Christ et comprendre toutes choses créées dans une divine restauration a rendu à l'art sa véritable voie délaissée par le matérialisme grossier qui déshonorait la société païenne — et en le faisant servir aux desseins et au culte de Dieu, elle lui donnait sa profonde et véritable signification. »

« Car Dieu, en manifestant au dehors sa puissance et sa fécondité, n'avait eu d'autre but que sa propre glorification, et c'est dans ce sens que le prophète s'écrie : Que les Cieux racontent les grandeurs et que la terre publie son nom ! C'est ce nom que célèbrent dans leur cours majestueux les astres obéissants, la terre avec sa merveilleuse parure et sa profonde harmonie, les cimes des plus hautes montagnes comme les fraîches prairies, le parfum des fleurs, l'immensité des mers et le chant gracieux de l'oiseau : tout, depuis le bruit des torrents qui bondissent en désordre jusqu'au petit cri solitaire de l'insecte, tout dans la nature prend une voix pour bénir le souverain Créateur. Cet hymne universel, il est un être qui la résume en lui et qui a été destiné à en traduire dans un langage intelligent les puissantes mélodies. C'est l'homme — l'homme constitué souverain prêtre de la création, l'homme debout en face de Dieu !... »

« Cependant un abîme le séparait encore de LUI et quelqu'effort que fit l'homme blessé à mort par la faute originelle, il ne pouvait que lever de loin une main indigne et suppliante. C'est alors que s'accomplit le mystère de l'amour. — Il fit connaître au monde, dit l'apôtre, que les temps étant révolus, il réunirait tout en Jésus-Christ, tant ce qui est au ciel que ce qui est sur la terre ; par lui toutes choses seront changées, et merveilleusement restaurées, et ainsi Dieu, dit l'Ange de l'école, après avoir réuni dans l'homme la nature créée prend, par une surnaturelle merveille l'homme même et l'unit à lui, pour terminer le cercle et ramener à lui ce qui venait de lui.

Par Jésus-Christ et avec Jésus-Christ, non-seulement l'homme est devenu meilleur, mais tout ce qui était de l'homme a reçu un nouvel accroissement. Lorsque la pure lumière du christianisme a brillé sur le monde, le vrai, le beau, le bien sont apparus dans leur véritable splendeur, et les efforts de l'homme, l'art enfin, en servant à glorifier Dieu et à le chercher dans ses manifestations, a retrouvé sa naturelle destinée ! »

Suit un historique rapide et brillant de la musique sacrée, puis l'orateur continue :

« Haydn, il nous l'apprend lui-même, avait une confiance sans bornes à la Vierge Marie et c'est dans ce culte, nous aimons à le penser, qu'il puisa cette pureté d'inspiration et cette chasteté de génie qui font de ses œuvres l'idéale expression de la délicatesse et de la fraîcheur unies à la plus grande et à la plus correcte poésie. Ses biographes racontent que, lorsque l'inspiration tardait au gré de ses désirs, il prenait son chapelet et bientôt il retrouvait dans la prière sa force et ses élans. »

« Mozart aussi, et ses lettres le témoignent, savait allier au culte de l'art les pratiques de la foi et la plus tendre piété. Voulez-vous un épisode de la vie de cet homme. Mozart, par un pressentiment commun aux grandes âmes, sent sa fin approcher. Il a assez vécu pour la gloire et il va se coucher, comme l'astre du jour, dans tout l'éclat de son génie — ses derniers rayons voilés par une suprême mélancolie éclaireront longtemps encore la terre qu'il va quitter. — Ecoutez le chant que Mozart lègue à la postérité comme son dernier adieu. — Il s'enferme dans une chambre ornée de funèbres tentures ; là, seul avec ses pensées, il entrevoit le grandiose dénoûment du drame humain. — La longue suite des prophètes, David et la Sibylle, déroulent devant lui les enseignements de l'avenir. Alors, dans les transports de son inspiration, à la vue des sépulcres qui s'ouvrent, de l'Univers qui s'ébranle, il fait retentir le bruit de la trompette, convoquant les générations réveillées du tombeau aux assises du grand Juge ! Il est saisi d'effroi à la vue du spectacle de la mort rendant ses victimes pour le dernier Jugement ; — mais bientôt sa voix devient plus douce, ses accents plus suaves, il a rencontré le nom de Jésus ! La confiance et l'amour renaissent dans son âme et il achève son redoutable *Dies iræ*, cette harmonie de la mort, par la prière et l'espérance !... »

M. l'abbé Julien Loth a terminé avec le meilleur goût en félicitant et en remerciant toutes les personnes qui ont contribué à la fondation de l'œuvre.

Ces personnes, nous les connaissons. Leur esprit éclairé, leur caractère élevé, leur concours spontané, tout les désigne à la reconnaissance des admirateurs du grand art religieux et classique.

C'est M. Faudet, curé de Saint-Roch, qui a montré tant d'obligeance à la Société, qui, en mettant à son service une salle pour ses séances, et son église pour la solennité dont nous venons de rendre compte, a singulièrement adouci la tâche du président et de ses collègues. Ce sont les dames patronesses qui, avec un empressement des plus louables et une grâce des plus parfaites, ont accepté la mission de quêteuses et l'ont remplie avec autant de succès que de distinction. C'est encore tout ce personnel, que nous ne pouvons pas citer nominativement, et qui compose aujourd'hui la phalange dévouée qui vient de faire un premier pas dans la carrière qu'elle s'est tracée. Chacun a eu sa part dans les bonnes paroles de l'orateur. Puissent-elles encourager les efforts de tous ceux, ecclésiastiques, artistes, gens du monde, qui se sont mis à la tête de la Société rénovatrice.

LOUIS ROGER.

Nous publions, avec ce numéro, un *Offertoire* à trois voix, de M. César Franck, organiste et maître de chapelle de Sainte-Clotilde, et un *Tantum ergo* à quatre voix, de M. Charles Grillé, organiste de Saint-Thomas-d'Aquin.

Ces deux compositions, comme toutes celles que nous publions, réunissent les qualités qui constituent la musique religieuse. Dans la première, la mélodie va d'une partie à l'autre, en gardant constamment cette expression sévère qui marque la limite entre la mélodie sacrée et la romance sous toutes ses formes. L'accompagnement, habilement

travaillé, n'offre pas ces solutions de continuité, qui gâtent la plupart des compositions écrites sur un texte latin. Les parties se croisent, prennent les différents mouvements, oblique, parallèle et contraire, et forment comme un tissu dont la pensée de l'artiste est le dessin.

Le *Tantum ergo*, de M. Grillé, se fait remarquer par des qualités presque identiques. Les quatre voix s'y soutiennent sans le secours de l'accompagnement. La même absence de repos, silences, soupirs, etc., doit encore être signalée aux amateurs en quête des moyens pratiques de la composition religieuse. Ce morceau est dans le style des maîtres du XVIe siècle. Une grande élégance en fait le fond.

Les personnes qui n'ont pas une juste idée des procédés de la musique classique, consulteront avec fruit ces deux compositions. Au point de vue du goût, comme au point de vue de la science propre au genre religieux, MM. Franck et Grillé ont pleinement satisfait aux exigences du Comité d'examen de la *Revue de Musique sacrée*.

CORRESPONDANCE.

Parmi les témoignages nombreux de sympathie et d'adhésion que la Société académique a reçus, nous sommes heureux et fiers de citer la lettre suivante, adressée spontanément à M. Ch. Vervoitte, président de l'Œuvre, par Sa Grandeur Monseigneur l'évêque d'Arras, de Boulogne et de Saint-Omer.

Arras, le 3 février 1862.

Mon cher Vervoitte,

Je veux avant tout vous féliciter du juste hommage rendu à votre beau et riche talent par les hommes les plus compétents de la capitale.

Vous voilà Président de la Société académique de Musique sacrée. Je fais bien des vœux pour que cette Société vous aide à propager le goût des vraies mélodies de la prière chrétienne, et pour que la *Revue*, qui paraît en être l'expression, soit plus solide et vive plus longtemps que ses aînées.

Quoi qu'il en soit, le diocèse d'Arras s'honore de vos succès, et je suis heureux d'avoir à vous le dire.

† P. L., Evêque d'Arras, de Boulogne et de Saint-Omer.

Les amis de la musique religieuse liront avec satisfaction la lettre suivante que Mgr Guigues, évêque de Baylos (Canada), a daigné nous adresser.

A M. Repos, Directeur
de la Revue de Musique Sacrée.

Monsieur,

Vous avez entrepris une œuvre des plus méritoires. Votre *Revue de musique sacrée* et votre *Répertoire de musique ancienne* doivent amener infailliblement la propagation et la restauration du chant, que vous poursuivez depuis si longtemps avec autant de patience que d'enthousiasme.

Je m'intéresse vivement à vos travaux. Aidé, comme vous l'êtes, par des hommes de cœur, par des artistes de talent, je ne doute pas de vos succès. Le clergé ne peut manquer d'apprécier ce que vous faites pour la gloire de l'Eglise.

Pour ma part, je ne saurais mieux vous témoigner ma sympathie qu'en vous priant de me servir huit abonnements, dont je disposerai pour mes amis.

Veuillez recevoir Monsieur le directeur, l'assurance de ma considération très-distinguée.

† Evêque de Baylos à Baytown (Canada).

Mgr Taché, évêque de Saint-Boniface, à la Rivière-Rouge (Amérique) voudra bien recevoir l'expression de notre gratitude pour les témoignages de sympathie qu'il vient de donner à notre œuvre.

Toulouse, 9 février 1862.

Monsieur Repos,

J'applaudis bien volontiers au zèle avec lequel vous travaillez depuis déjà plusieurs années à ramener le chant religieux dans les voies qu'il n'aurait jamais dû abandonner. Le mouvement qui s'est produit à cet égard tend d'ailleurs à se généraliser de plus en plus, et vos publications, Monsieur, auront contribué, pour une bonne part, à obtenir ce résultat. Le seul désir que je me permette d'exprimer, c'est que les efforts si louablement tentés pour la restauration de la musique religieuse et du plain-chant, se rattachent tous à un centre commun, pour ne rien perdre de leur force et de leur salutaire influence.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mon entier dévouement.

† F. L., Archevêque de Toulouse.

Mgr l'Archevêque d'Auch, Mgr l'Archevêque d'Ajaccio, Mgr d'Autun viennent de nous prouver, d'une façon qui nous honore, que les travaux de la Revue ne sont pas indifférents aux grandes âmes. Ce numéro leur portera tous nos remercîments, ainsi qu'à Mgr l'Archevêque de Toulouse dont on vient de lire la belle et encourageante lettre.

M. l'abbé Poncet, chanoine et official d'Annecy, voudra bien en prendre sa part.

Auch, le 10 février 1862.

Monsieur le Directeur,

J'applaudis sincèrement aux efforts que vous tentez pour la restauration du chant religieux. Grâce à Dieu, la métropole d'Auch est revenue aux saines traditions, en fait de musique religieuse. Le plain-chant y est en honneur, et les résultats déjà obtenus par les livres de Chant Romain de la commission ecclésiastique de Digne sont pleinement satisfaisants.

M. Aloys Kunc, notre maître de chapelle, pourra, à ce sujet, vous fournir quelques détails très-intéressants.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération.

VILLETTE, *vicaire général.*

Annecy, le 10 février 1862.

Monsieur le Directeur,

J'ai lu, avec une immense satisfaction, je dois vous le dire, la proposition émise par M. G. Schmitt, pour la formation d'une *Société académique de Musique sacrée*. C'est là une grande pensée digne d'un grand artiste, et qu'il convenait de voir éclore dans la ville qui est devenue, de nos jours, le rendez-vous obligé de toutes les sommités artistiques et intellectuelles, dans la capitale de la première nation du monde. J'y applaudis de toute mon âme.

Je félicite les hommes d'élite qui ont contribué les premiers à la fondation de cette société. Si j'eusse été plus près de Paris, j'aurais sollicité moi-même la faveur d'en faire partie. Bien que je ne sois qu'un amateur vulgaire et que je ne puisse guère aujourd'hui m'occuper de musique, j'y ai donné assez de temps autrefois, pour que je sois à même de comprendre et d'apprécier les travaux d'autrui. A la distance où je suis placé, je me contenterai de suivre les efforts de vos artistes, d'y faire écho dans l'occasion, et de former des vœux pour qu'ils atteignent aussi complétement que possible, le but si noble et si religieux qu'ils se sont proposé.

Veuillez agréer, etc.

L'abbé PONCET, *chanoine et official d'Annecy.*

— On nous écrit d'Aix (Provence) :

Une audition musicale a eu lieu dans un salon des plus distingués de notre ville. Nous avons eu le bonheur d'y assister. Entre autres choses remarquables, nous avons entendu les quatuors de M. l'abbé Jouve, pour piano et instruments à cordes. Les applaudissements donnés à l'auteur ont été aussi nombreux, aussi sincères que mérités. Au reste, ces mêmes quatuors, exécutés dans quelques maisons aristocratiques de cette Athènes du Midi, ont reçu partout le même accueil. On s'est plu à féliciter le compositeur du talent avec lequel il cultive un art qu'il aime et dont sa plume habile a tant de fois exposé les principes.

Nous attendons impatiemment son *Recueil de cantiques*. Les belles soirées du mois de Marie lui devront une partie de leur éclat, M. l'abbé Jouve étant un de ceux qui savent tenir les mélodies à la hauteur du sujet qu'ils traitent.

V. D.

La *Société académique de musique sacrée* a été encouragée de la façon la plus flatteuse par la presse parisienne et par celle des départements. M. Sylvain-Saint-Etienne lui a consacré, dans l'*Union*, deux articles où le talent de l'auteur n'a pas peu servi à mettre en évidence les services qu'elle est appelée à rendre.

Voici la liste des journaux qui, à notre connaissance, ont bien voulu prêter l'appui de leur publicité à cette œuvre artistique et religieuse. Nous les en remercions bien sincèrement :

L'Union, la *Gazette musicale*, le *Monde*, la *France musicale*, l'*Art musical*, la *France chorale*, la *Presse musicale*, le *Messager des Théâtres*, l'*Echo des Orphéons*, l'*Orphéon*, le *Propagateur illustré*, l'*Univers musical*, la *Réforme musicale*, le *Journal des Travaux publics*, les *Tablettes des Deux Charentes*, le *Zéramna* (Algérie).

BULLETIN LITURGIQUE.

GROTTA-FERRATA. (État pontifical.)

Je vous envoie, mon cher M. Repos, suivant votre désir, ce qui m'est remis pour vous. Voici un article fort intéressant, quoique un peu sec, que m'apporte un jeune zouave, qui passe son temps à recueillir des choses pieuses. Il m'a promis autre chose pour vous. Je vous l'adresserai également.

Votre tout dévoué

X. Chanoine BARBIER DE MONTAULT.

Rome, le 31 janvier 1862.

De Marino à Gratta-Ferrata l'on compte trois milles, ce qui fait à peu près une lieue. Arrivé à l'extrémité de la rue unique de la ville, on prend à gauche et l'on se trouve bientôt hors de cette petite cité; on laisse le collége et le séminaire, remarquables seulement par une grande peinture sur porcelaine, et de plus les armes de Grégoire XVI, surmontées des clefs et d'un ange coiffé de la tiare. En continuant la route, qui n'est bordée que de roseaux (1) de chaque côté, l'on arrive au port où se font les bifurcations des routes de Gratta-Ferrata, de Frascati et de Rocca di Papa. Les nombreuses croix que l'on trouve sur le bord de la route et même près des faubourgs attestent de trop nombreux assassinats (2). A gratta-Ferrata, l'on se dirige de suite vers le couvent des Pères Basiliens, qui est bâti en forme de château. Impossible de rester dans la ville, où il n'y a pas même un *osteria* et aucun café ou débitant de vin. La seule fabrique importante est une papeterie, dont les produits ne sont pas très-renommés. La première chose que je fis, à Grotta-Ferrata, ce fut d'aller visiter l'église. Elle était (comme cela arrive toujours de midi à trois heures) fermée. J'allai dans le couvent, et ce fut avec beaucoup de peine que je pus entrer. Dans le vestibule, l'on aperçoit la taille et la longueur des épaules de N.-S. J.-C., mises en forme de croix et prises sur le saint suaire de J.-C. qui est conservé à Turin. Notre-Seigneur avait 1 m. 85 de hauteur et 0 m. 75 de largeur des épaules. La première chapelle est couverte des peintures à fresques du Dominiquin. A l'autel se trouve un tableau représentant saint Nil et saint Barthélemy priant la sainte Vierge; à droite, saint Nil ordonne à un religieux de mettre de l'huile d'une lampe brûlant devant une madone sur les lèvres d'un enfant possédé du démon; de l'autre côté, saint Nil et saint Barthélemi prient Marie, qui vient de leur apparaître et qui leur parle au sujet de leur couvent et de leurs règles. En continuant à descendre à gauche, nous rencontrons saint Nil ordonnant la construction de l'église du Canonet, et les ouvriers sont à poser les colonnes, lorsqu'une d'elles menace tout à coup de tomber. Saint Nil dit alors à un de ses religieux d'aller la soutenir pour l'empêcher de tomber; à droite, l'empereur Othon III reçoit saint Nil et ses compagnons, qui viennent à sa rencontre. Une autre fresque représente saint Nil tenté, qui prie N. S., représenté sur la croix et cloué contre un arbre. On entre alors à l'église. L'église était jadis toute gothique. Un cardinal se chargea de la réparer et la fit comme elle est maintenant, c'est-à-dire de mauvais goût. Afin de ne pas enlever les anciennes colonnes, il fit bâtir dessus. L'inscription qui se trouve à la porte de l'église prouve cette restauration :

TEMPLVM HOC
EX RVDERIBUS ET COLUMNIS TUSCULANÆ VILLÆ
A S. BARTHOLOMÆO IV ABBATE
JUSSU DEI GENITRICIS ERECTVM
SACRIS IMAGINIBVS VETUSTATE DELETIS
OLIM REFERTUM
AB. JO. XIX P. M. (3) SOLEMNI DICATUM RITU
XVI KAL. JANUAR. ANN. SAL. CIƆXXV
QVOD EMI. CARD. (4) GVADAGNIVS
CRYPTÆ FERRATÆ COMMEND. (1)
A. D. (2) CIƆDCCLIV (3)
AD ELEGANTIOREM FORMAM REDIGERIT
ABBAS ET MONACHI G. A. M. P. P. (4).

Le plafond fut aussi refait, et au lieu de ces belles voûtes comme nous les voyons dans nos belles cathédrales de France, un affreux plafond plat fait ressembler cette église à une salle quelconque. Une inscription, qui se trouve sur le plafond, indique quel en fut le restaurateur.

ALEXANDER
FARNESIUS
CARD. VICECAN. (5)
HUJUS MONASTERI
COMMEND.
TEMPLUM RESTITUIT
LAQUEAR FECIT
AN. MDLXXVII.

J'oubliais de dire que le plomb du toit de cette église servit à couvrir la coupole de Saint-Pierre.

En avançant vers l'autel où se trouve une madone, on remarque, à droite, près d'un pilier, cette charmante inscription :

VINCINTILLVS HIC DORMIO IN PACE
ME BIMULVM VIS DIRA MORBI PRÆRIPUIT
DIE III JUN. A. MDCCCLIX
DELICIÆ FUERAM VIVENS ET CVRA PARENTUM
OMINE VIRTVTIS FRONTE LEPORE GENIS
NOSCEBAM RISU MATREM DVLCESQUE SCIEBAM
ORE SONOS OCULIS IPSE SEDEBAT AMOR
NUNC RAPTVM MISERI LUGENT O PARCITE FLETU
ME VOBIS SUPERUM LIMINA RESTITUENT
FELIX CIVSTI ET MARGARITA NOCELLA PARENT
CUM CAROLO AVUNC.
DESIDERIO SUO UNIGENÆ MASC. PROL.
POS.

Je fus vraiment contrarié de ne pouvoir pas voir les reliques : il fallait avoir une permission du père supérieur. Je demandai au sacristain de me nommer quelques-unes de celles qu'ils possédaient. Ce sont les parcelles d'os de :

Saint Basile, docteur de l'Église;
Sainte Macrine, sœur de saint Basile;
Saint Sozime,
Sainte Thérèse,
Saint Adrien,
Saint Grégoire de Nice, frère de saint Basile;
Saint Blaise.
Saint Sozonte.

CHARLES, marquis de SAINT-JULIEN.

RELIQUES DES ENVIRONS DE ROME.

I.

MARINO.

1. Du manteau de saint Joseph.
2. Du bois de la vraie croix.
3. Du sépulcre de saint Jean l'Évangéliste.
4. De la tunique de sainte Véronique.
5. Du vêtement imbibé du sang de saint Philippe de Néri.
6. — de sainte Apolline.
7. — de saint André Avellin.
8. — de saint François d'Assise.
9. Du voile de la sainte Vierge.
10. Ossements de sainte Thérèse.
11. — de saint Nicostrate.
12. — de saint Simplicien.
13. Une phalange et des ossements de saint Barnabé.
14. Ossements de saint Simplicien.
15. — de saint Symphorien.
16. — de saint Jean-Baptiste.
17. — de saint Claude.
18. — de saint Castor.
19. — de saint Blaise.
20. — de saint Jean Népomucène.
21. — de saint Roch.
22. — de saint Vincent Février.
23. — de saint Pierre, prince des apôtres.
24. — de saint Augustin.

(1) Ces roseaux son employés par les vignerons à soutenir la vigne.

(2) Ces petites croix de bois plantées en terre ont pour but d'inviter le passant à prier pour le repos de l'âme de la victime.

(3) A Beato Joanne XIX pontifice maximo.

(4) Eminentissimus cardinalis.

(1) Commendatarius.

(2) Anno Domini.

(3) 1754.

(4) Grati animi monumentum posuerunt.

(5) Cardinalis Vicecancellarius.

25. — de saint Dominique.
26. — de sainte Lucie.
27. — de saint Antoine, abbé.
28. — de sainte Barbe.
29. — de sainte Eurosie.
30. — de saint Emygdius, évêque.
31. — de saint François de Paule.
32. — de saint François-Xavier.
33. — de saiut Jean de la Croix.

II.

MONTE-CAVI (couvent des Passionnistes).

1. Ossements de saint Timothée.
2. — de saint Crispin.
3. — de sainte Faustine.
4. — de saint Anastase.
5. — de saint Léon.
6. — de sainte Victoire.
7. Cheveux de saint Antoine de Padoue.
8. Du vêtement de la sainte Vierge.
9. — de saint Joseph.
10. Ossements de saint Antoine, abbé.
11. — de saint Louis de Gonzague.
12. Du sang de B. Paul de la Croix.
13. Morceau de la vraie croix.
14. Ossements de sainte Philomène.
15. — de sainte Thérèse.
16. — de sainte Marie-Madeleine.
17. — de saint Calixte, pape.
18. — de sainte Marie-Madeleine de Pazzy.
19. — de saint Mathieu.
20. — de saint Simon,
21. — de saint Thadée.
22. — de saint Jacques Mineur.
23. — de saint Barthélemy.
24. — de saint Jacques Majeur.
25. — de saint Paul.
26. — de saint André.
27. — de saint Jean.
28. Des vêtements de saint Gaëtan.
29. Des ossements de saint Philippe.
30. — de saint Simon.
31. — de saint Pierre.
32. — de saint François-Xavier.
33. Des vêtements de saint François d'Assise.
34. Du corps de saint Charles Borromée.
35. Du vêtement de saint André Avellin.
36. — de saint Ubald.
37. — de sainte Sophie.
38. De la colonne de la flagellation de Notre-Seigneur.
39. Ossements de saint Vincent Février.
40. — de saint François de Paule.
41. — de sainte Brigitte.
42. — de sainte Agnès.
43. — de saint Emygdius.
44. — de saint Léonard, de Port-Maurice.
45. — de saint Aldebrand.
46. — de saint Etienne.
47. — de sainte Anne.
48. — de saint Adéodat.
49. — de saint Philippe de Néri.
50. — de saint Bon de Viterbe.
51. — de sainte Philomène.

III.

ROCCA DEL PAPA.

Maitre-autel : 1. Corps de saint Léonce, martyr, âgé de 14 ans, conservé entièrement depuis 1400 ans.
2. Tout le squelette de saint Eutrope.

IV.

CASTEL GANDOLFO (couvent de l'ordre de saint François d'Assise).

1. Tête de sainte Colombe, martyre.
2. — de saint Lauréat, martyr.
3. De la chemise de saint Joseph, époux de la sainte Vierge.
4. Du sépulcre et des ossements de sainte Anne.
5. Morceau de la vraie croix.
6. Morceau de la colonne de la flagellation de Notre-Seigneur.
7. Sang et ossements de saint François d'Assise.
8. Ossements de saint André, apôtre.
9. — de saint Barthélemy, apôtre.
10. — de saint Jacques Mineur, apôtre.
11. — de saint Barnabé, apôtre.
12. — de saint Paul, apôtre.
13. — de saint Bernardin de Sienne.
14. Du sépulcre de saint Jean l'Evangéliste.
15. Ossements de saint Joseph de Léon.
16. — de saint Pierre Nolasque.
17. — de saint André Cacciola.
18. — de saint Diègue.
19. — de saint Pierre Regalati.
20. — de saint Ezéou.
21. — de saint Séraphin.
22. — de saint Pierre d'Alcantara.
23. — de saint Jacques de la Mareaca.
24. — de saint Jean de Capistran.
25. — de saint Antoine de Padoue.
26. — de saint Joseph de Capertino.
27. — de saint Pascal Baylon.
28. — du B. Léonard de Port-Maurice.
29. — de saint François de Sales.
30. — de sainte Jeanne-Françoise de Chantal.
31. — de sainte Catherine de Ricci.
32. — de saint François de Paul.
33. — de saint Louis de Gonzague.

V.

Reliques de TUSCULUM (couvent des Camaldules).

Chapelle de sainte Philomène.

1. Partie du bras et de la tête de saint Théodore.
2. Partie du bras de sainte Aurélie.
3. Clavicule de sainte Victoire.

Chapelle Saint-Louis de Gonzague,

4. Ossements de sainte Pétronille.
5. — de saint Théodore.
6. — de saint Vincent.

Maître-autel.

7. Du doigt de saint Antoine, abbé.
8. Ossements de saint Athanase.
9. — de sainte Marguerite.
10. — de saint Louis de Gonzague.
11. — de saint Paul.
12. Mâchoire de saint Séverin.
13. Partie du crâne de sainte Rosine.
14. Ossements de saint Pierre, apôtre.
15. Morceau de la colonne de la flagellation.
16. Deux pierres de la prison de saint Célestin, pape.
17. Du vêtement de pourpe de Notre-Seigneur.
18. Du voile de la sainte Vierge.
19. Ossements de sainte Camille de Sellis.
20. — de saint Jean-Baptiste.
21. — de la bienheureuse Marianne.
22. Du voile blanc de sainte Rose.
23. Ossements de saint Jérôme.
24. — de saint Joseph.
25. Os de la jambe (fémur) de saint Félix.
26. Clavicule de saint Benoît.
27. Ossements du bienheureux Jean de Dieu.
28. De l'habit et des ossements du bienheureux André Bebola.
29. Du cœur de saint Ignace de Loyola.
30. Ossements du bienheureux Forte, ermite.
31. — du Bienheureux Léonard de Port-Maurice.
32. — du bienheureux Jean Abolnea.
33. — de sainte Justine.
34. — de saint Théodore.
35. — de saint Albert.
36. — de saint Alphonse de Ligouri.
37. — de saint Donatien.
38. — de saint François-Xavier.
39. Clavicule de sainte Benoîte.
40. Os de la jambe (fémur) de saint Goudence.
41. Partie du crâne de saint Calixte.
42. — de sainte Flore.
43. De l'habit de saint Ubald.

VI.

LA RICCIA.

1. Du bois de la vraie croix.
2. Des épines de la couronne de Notre-Seigneur.
3. Du voile qui couvrit la nudité de Notre-Seigneur.
4. Du linge avec lequel Notre-Seigneur essuya les pieds de ses apôtres.
5. Du voile de la sainte Vierge.
6. Du bâton et du manteau de saint Joseph.
7. Des ossements de saint Pierre, apôtre.
8. — de saint Paul, apôtre.
9. — de saint Barthélemy, apôtre.
10. — de sainte Anne, mère de la sainte Vierge

11. — de sainte Apolline.
12. Corps de saint Déodat (*au maître-autel*).
13. Des ossements et des cendres de saint Laurent.
14. Des ossements de saint Antoine, abbé.
15. — de saint Pierre d'Alcantara.
16. — de saint Roch.
17. — de saint Irénée et saint Théodore.
18. — de saint Valentin, saint Urbain, saint Séverin, saint Innocent.
19. De l'habit et du manteau de saint François de Paule.
20. Des vêtements de saint Jean de Capistron.
21. — de sainte Catherine.
22. — de saint Bonaventure.
23. Ossements de saint Antoine de Padoue.
24. — de sainte Claire.
25. — de saint Etienne.
26. — de saint Blaise.
27. — de saint Léon.
28. — de saint Grégoire.
29. — de saint Venonce.
30. — de saint Cyriaque.
31. — de saint Anaclet.
32. Partie des têtes des saints Valentin et Urbain.
33. Jambe de saint Irénée et des côtes de saint Théodore.
34. Os de la jambe (fémur) des saints Séverin et Innocent.
35. Des ossements de sainte Lucie.
36. — de saint Jean-Baptiste.
37. Pluviol de saint Gaëtan.
38. Ossements de saint François de Paule.
39. — de saint Joseph Colosanzio,
40. Du cœur de saint Philippe de Néri.
41. — de saint Camille de Lellis.
42. Des vêtements de saint Pie V.
43. Des ossements de saint Grégoire le Grand.
44. — de saint Grégoire le Thaumaturge.
45. — de saint Libaire évêque.
46. — de saint Thomas de Villeneuve.
47. — de saint François Régis.
48. — de saint Séraphin.
49. Morceau du vêtement de toile de saint Ubald.
50. De la terre imbibée du sang de saint Charles Boromée.
51. De la toile imbibée du sang de saint Joseph de Léonisse
52. Des ossements de sainte Marie Madeleine.
53. Du cœur de sainte Françoise Romaine.
54. Des ossements de sainte Sylvie, main de saint Grégoire le Grand.
55. — de saint Ambroise.
56. — de saint Pascal Boylon.
57. — des saints Aurélien et Flavien.
58. De la chair du bienheureux Bernard de Corbon.
59. Des ossements de saint Jean de la Croix.
60. Du manteau de saint Vincent Février.
61. — de saint François d'Assise.

VII.

(D'ALBANO (saint Pancrace).

1. Chasuble de saint Ubald.
2. Bras de saint Pancrace.
3. Morceau de la vraie croix.
4. Ossements de saint Agapit.
5. — de saint Jacques de Morca.
6. — de saint Stanislas Kostka.
7. — de saint Maur, abbé.
8. — de saint Monsnéte.
9. — de saint Valentin.
10. — de saint Ildebrand.
11. — de sainte Aurélie.
12. — de saint Charles.
13. — de sainte Eutrope.
14. — de saint Philippe de Néri.
15. — de saint Jérôme.
16. — de saint Bonaventure.
17. — de saint Gaëtan.
18. — de sainte Rose de Lima.
19. — de saint Joseph de Cupertino.
20. — de saint Eusèbe.
21. — de saint Symphorien.
22. — de saint Thicle.
23. — de sainte Catherine.
24. — de saint Luc.
25. — de saint Isidore.
26. — de saint Vital.
27. — de sainte Françoise Romaine.
28. — de sainte Colette.
29. — de saint Maxime.
30. — de sainte Agnès.
31. — de saint Rufin.
32. — de sainte Brigitte.
33. — de saint Zacharie.
34. — de saint François de Borgia.
35. — de saint Pierre.
36. — de saint Théodore.

Outre ces reliques, il y a, dans une armoire, douze volets représentant les douze mois de l'année, auxquels sont suspendues, à chaque volet, les reliques de tous les saints ou saintes du mois.

VIII.

Près de la Riccia, dans un couvent de jésuites, se trouve une madone miraculeuse du x[e] siècle. Sous le maître-autel est le corps d'un saint extrait des catacombes, dont on ne sait pas le nom.

IX.

FRASCATI.

1. Morceau de la vraie croix, de la sainte face, du vêtement de pourpe, de la table de la Cène, de la colonne de la flagellation, du suaire, des épines, de l'éponge, du titre de la vraie croix.
2. Morceau du voile, des cheveux, des vêtements, de la chemise, de la pierre sépulcrale de la sainte Vierge.

Janvier. 3. — Reliques de saint Martin.
4. — de saint Isidore.
5. — des saints Gaspar, Balthazar et Melchior (rois mages.)
6. — de saint Raimond de Pennafort.
7. — du bienheureux Joseph Tommasi.
8. — de saint Paul, ermite.
9. — de saint Marcel.
10. — de saint Antoine.
11. — de sainte Lebénate.
12. — de saint Sébastien
13. — de sainte Agnès.
14. — des saints Vincent et Anastase.
15. — de saint Polycarpe.
16. — de saint Jean Chrysostome.
17. — de saint François de Sales.

Février. — 18. Reliques de saint Ignace.
19. — du bienheureux André Conti.
20. — de saint Blaise.
21. — de saint André Corsini.
22. — de sainte Agathe.
23. — de sainte Hyacinthe.
24. — de saint Romuald.
25. — de saint Jean de Mattha.
26. — de sainte Appoline.
27. — de sainte Scholastique,
28. — les sept fondateurs des services de Marie.
29. — de sainte Marthe.
30. — de sainte Marguerite de Cortone.
31. — de saint Matthieu.
32. — de saint Juste.

Mars. — 33. Reliques de saint Victor.
34. — de saint Thomas d'Aquin.
35. — de saint Jean de Dieu.
36. — de sainte Françoise Romaine.
37. — les saints quarante martyrs.
38. — de sainte Trophime.
39. — de Grégoire le Grand.
40. — de saint Joseph d'Aninathie.
41. — de saint Joseph, époux de la sainte Vierge.
42. — de saint Joachim, père de la sainte Vierge.
43. — de saint Benoît, abbé.
44. — de saint Urbain.

Avril. — 45. Reliques de saint François de Paule.
46. — de saint Benoît de Philadelphie.
47. — de saint Vincent Février.
48. — de saint Célestin.
49. — de saint Sixte.
50. — de sainte Lucide.
51. — de sainte Marie de Cléophas.
52. — de saint Léon.
53. — de saint Stanislas.
54. — de saint Jules.
55. — de sainte Hermégilde.
56. — de saint Justin.
57. — de sainte Victorine.
58. — de sainte Julie.
59. — de saint Anselme.
60. — de saint Georges.

61. — de saint Fidèle de Sigmingue.
62. — de saint Longin.
63. — de saint Marc.
64. — de saint Pierre.
65. — de sainte Catherine de Sienne.

Mai. — 66. Reliques des saints Philippe et Jacques.
67. — de saint Athanase.
68. — de sainte Monique.
69. — de saint Pie V.
70. — de saint Clément.
71. — de saint Grégoire de Nazianze.
72. — de saint Isidore.
73. - des saints Irénée et Achellée.
74. — de saint Boniface.
75. — de saint Ubald.
76. — de saint Baschal Boylon.
77. — de saint Venonce.
78. — de saint Pierre Célestin.
79. — de saint Bernardin de Sienne.
80. — de saint Philippe.
81. — de sainte Marie-Madeleine de Pozzi.
82. — de saint Grégoire VII.
83. — de saint Félix.

juin. —84. Reliques de saint Norbert.
85. — de saint Barnabé.
86. — de saint Antoine de Padoue.
87. — de sainte Modeste.
88. — de sainte Julienne de Folméri.
89. — de saint Louis de Gonzague.
90. — de sainte Pauline.
91. — de saint Jean-Baptiste.
92. — de sainte Timothée.
93. — des saints Jean et Paul.
94. — des saints Pierre et Paul.

Juillet. — 95. Reliques de saint Martin.
96. — de saint Vital.
97. — de sainte Elisabeth.
98. — de sainte Rufine.
99. — de saint Jean Valbert.
100. — de saint Anaclet.
101. — de saint Bonaventure.
102. — de saint Henri.
103. — de saint Alexis.
104. — de saint Cornille de Lellis.
105. — de saint Vincent de Paul.
106. — de sainte Marguerite.
107. — de sainte Proxède.
108. — de sainte Marie-Madeleine.
109. — de sainte Apollinaire.
110. — de sainte Christine.
111. — de saint Christophe.
112. — de saint Jacques Majeur.
113. — de sainte Anne.
114. — des saints Nazaire et Celse.
115. — de saint Ignace de Loyola.

Août. — 116. Reliques de saint Etienne.
117. — de saint Nicodème.
118. — de saint Dominique.
119. — de saint Gaëtan.
120. — de saint Donat (le corps tout entier).
121. — de saint Laurent.
122. — de saint Clément.
123. — de sainte Suzanne.
124. — de saint Roch.
125. — de saint Urbain.
126. — de saint Raimond.
127. — de saint Etienne, roi de Hongrie.
128. — de sainte Jeanne-Françoise de Chantal.
129. — de saint Bartholémée.
130. — de saint Louis.
131. — de saint Séraphin d'Ascali.
132. — de saint Augustin.
133. — de sainte Rose de Lima.
134. — de saint Raymond Nonnat.

Septembre. — 135. Reliques de sainte Rose de Viterbe.
136. — de saint Laurent Justinien.
137. — de saint Nicolas de Tabartin.
138. — de saint Corubille.
139. — de saint Cyprien.
140. — de saint Coscente.
141. — de saint Thomas de Villeneuve.
142. — de saint Joseph de Capitin.
143. — de sainte Constance.
144. — de sainte Thècle.
145. — des saints Côme et Romain.

Octobre. — 146. Reliques de saint François d'Assise.
147. — de saint Placide.
148. — de saint Bruno.
149. — de sainte Brigitte.
150. — de sainte Benoîte.
151. — de saint François de Borgia.
152. — de sainte Placide.
153. — de saint Calixte.
154. — de sainte Thérèse.
155. — de saint Luc.
156. — de saint Irénée.
157. — de sainte Ursule.
158. — de sainte Marie Salomée.
159. — des saints Crépin et Crépinien.
160. — des saints Simon et Thoddée.

Novembre. — 161. Reliques de saint Charles Boromée.
162. — de sainte Elisabeth et saint Zacharie, mère et père de saint Jean-Baptiste.
163. — de saint Sévère.
164. — de saint André Avellin.
165. — de saint Honnebon, saint Stanislas Kostka.
166. — de sainte Gertrude.
167. — de saint Eugène Taumaturge, saint Félix de Valais.
168. — de sainte Cécile, sainte Félicité, sainte Catherine, saint André.

Décembre. — 169. Reliques de saint Pierre Chrysologue.
170. — de sainte Pauline.
171. — de saint François-Xavier.
172. — de sainte Barbe.
173. — de saint Nicolas.
174. — de saint Ambroise.
175. — de saint Damase.
176. — de sainte Lucie.
177. — de saint Lazare.
178. — de saint Thomas.
179. — de saint Boniface.
180. — de saint Pierre Nolasque.
181. — de saint Etienne, saint Jean.
182. — des saints Innocents, sainte Sabine.
183. — de saint Sylvestre.

X.

CASTEL GANDOLFO (église principale).

1. Du manteau de saint Joseph.
2. Du bois de la croix de saint Pierre.
3. Des ossements de saint Pierre et de saint Paul.
4. Du voile et des vêtements de la sainte Vierge.
5. Des ossements de saint Anastase, moine.
6. — de saint Thomas de Villeneuve.
7. Du bois de la croix de Notre-Seigneur.
8. Des ossements de saint Louis de Gonzague.
9. — de saint Alexandre.
10. — de saint Antoine, abbé.
11. — de sainte Ursule.
12. — de saint Diduce.
13. — de saint Georges.
14. Du cilice de saint François d'Assise.
15. Des ossements de saint Balthazar, roi mage.
16. — de saint Valentin.
17. Du sépulcre de saint Jean l'Evangéliste.
18. — de saint Louis de Gonzague.
19. Du cœur de saint Ignace de Loyola.
20. Des ossements de sainte Lucie.
21. — de sainte Marie-Madeleine.
22. — de saint Pierre d'Alcantara.
23. Du voile de sainte Marguerite de Cortone.
24. Des ossements de saint Paul, martyr.
25. — de saint Blaise.
26. — de saint Sébastien (partie du crâne).
27. Du cœur et des vêtements imbibés de sang de saint Philippe de Néri.
28. Partie du crâne de sainte Victoire.
29. Avant-bras de sainte Colombe.
30. — de sainte Claire.
31. — de sainte Grata.

CHARLES, marquis DE SAINT-JULIEN.

E. REPOS, Libraire-Éditeur-propriétaire.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain en Laye.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

NÉCROLOGIE.

ADRIEN DE LA FAGE

Il y a un an, à pareille époque, le 14 mars 1861, Niedermeyer expirait, âgé seulement de cinquante-neuf ans, laissant vide, dans l'enseignement de la musique religieuse, une place qu'il occupait avec tant de distinction.

Aujourd'hui, la tombe s'ouvre de nouveau pour l'un des maîtres de l'art chrétien, et, cette fois encore, elle nous prend un homme qui était loin d'avoir fourni toute sa carrière.

Adrien de La Fage a succombé, samedi 8 mars, à une maladie nerveuse qui, depuis plusieurs mois, l'avait retiré à ses travaux, et dont le développement faisait craindre à ses amis la triste fin que nous annonçons aujourd'hui.

La carrière d'Adrien de La Fage a été consacrée exclusivement à la musique religieuse. Compositeur distingué, critique éminent, musicographe de premier ordre, il a dirigé toutes ses facultés, tous ses talents et toutes ses connaissances du côté de la partie musicale de la liturgie catholique. La liste de ses ouvrages tient une grande place dans l'histoire contemporaine de la musique religieuse. M. Denne-Baron, qui fut l'ami d'Adrien de La Fage, et qui put ainsi puiser aux sources les plus certaines les éléments d'une biographie, a bien voulu nous communiquer la notice qu'on va lire. C'est le résumé le plus fidèle des travaux de ce grand esprit qui vient de s'éteindre. C'est aussi le plus bel éloge qu'on puisse faire d'une existence aussi bien remplie.

LA FAGE (*Just-Adrien* LENOIR DE), musicien compositeur français, né à Paris, le 30 mars 1799. A l'âge de six ans, il fut admis comme enfant de chœur à l'église Saint-Philippe-du-Roule; sa famille, qui le destinait à l'état ecclésiastique, le plaça ensuite au séminaire, qu'il quitta peu de temps après, ne se sentant aucune vocation pour l'état ecclésiastique. On voulut alors lui faire embrasser la carrière des armes; mais le jeune Adrien, passionné pour la musique, résista au désir de ses parents, qui, pour le détourner de son penchant, lui firent continuer ses études littéraires. Dès qu'il les eut terminées, il alla trouver Perne, sous la direction duquel il commença l'étude de l'harmonie et du contre-point. Ce savant musicien, lui ayant fait faire la connaissance de Choron, celui-ci l'admit aussitôt au nombre des élèves de l'institution de musique religieuse qu'il venait de fonder. A. de la Fage devint bientôt lui-même professeur, et se livra avec ardeur à l'enseignement; mais, en 1828,

le désir de visiter l'Italie lui fit entreprendre ce voyage. Il se rendit à Rome, où, pendant son séjour, il reçut de précieux conseils de l'abbé Baini pour l'étude de l'ancien style fugué; puis, après avoir passé plusieurs mois à Florence, où il fit représenter un opéra-bouffe intitulé *I Creditori*, il revint à Paris à la fin de 1829. Nommé alors maître de chapelle de Saint-Etienne-du-Mont, il fut le premier qui introduisit l'orgue d'accompagnement dans les églises. En 1833, A. de La Fage fit un nouveau voyage en Italie, et s'y occupa pendant trois années de recherches sur la théorie et l'histoire de la Musique. A son retour à Paris, Choron n'existait plus; en mourant, il avait désigné A. de La Fage, son élève et son ami, pour continuer et publier son *Manuel de musique*, qu'il n'avait pu terminer, mais dont il avait ébauché le plan. M. de La Fage ne recula pas devant la tâche difficile que son maître lui avait léguée, et l'ouvrage parut en six volumes, dans le courant des années 1836, 1837 et 1838. Depuis lors, A. de la Fage se fit encore remarquer par d'importants travaux; nous citerons, entre autres, une *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, dont il n'a paru que la partie relative à l'antiquité, et son *Cours complet de plain-chant*. Ayant étudié le plain-chant dès son enfance, et l'ayant pratiqué, comme maître de chapelle, dans plusieurs églises de Paris et d'Italie, A. de La Fage a fait preuve, dans ce dernier ouvrage, d'une profonde connaissance de cette branche de la liturgie. Quoique prenant pour base le chant de l'Église romaine, son traité convient à tous les diocèses qui possèdent des rites et des offices différents. On y trouve un chapitre plein d'intérêt sur l'histoire du plain-chant; la partie consacrée à la bibliographie n'y est pas moins utile, en ce qu'elle offre des listes de livres relatifs à l'enseignement et à la pratique qu'on n'avait point encore songé à former.

Voici l'indication des ouvrages de A. de La Fage : Musique instrumentale : Air varié en trio pour deux flûtes et violon; six duos pour deux flûtes; air varié pour deux flûtes et piano; — Duo pour flûte et harpe; — Fantaisie pour flûte et piano sur des airs variés de Rossini; — *Idem.* sur un air de *La Dame blanche*. Ces divers morceaux de musique ont été publiés antérieurement à 1827. Musique vocale : Plusieurs romances françaises et italiennes; — Choix de solféges et morceaux divers à plusieurs voix, Paris, 1825; — Cantiques religieux et morceaux divers à plusieurs voix, Paris, 1826-1828, — Six livraisons; — Cent chansons morales à deux voix, Paris, 1829; — *Missa cui titulus: Omnes sancti*, pour deux voix de dessus et basse, sans accompagnement, Paris, 1831 : — Cinq messes faciles à deux, trois ou quatre voix, à volonté, Paris, 1832 : la dernière messe seulement de ce recueil est de A. de La Fage; — *Adriani de La Fage Motetorum Liber primus*, publié en cinq livraisons, contenant soixante douze morceaux à une, deux, trois, quatre et cinq voix, Paris 1832-1835; — *Ordinaire de l'Office divin arrangé en harmonie sur le plain chant*; deux parties, la première pour le matin, la seconde pour le soir; Paris, 1832-1835 — *De Profundis*, à huit voix, Paris. 1835; — *Adriani de La Fage Motetorum Liber secundus*, Paris 1837; — *Psalmi vespertini quaternis vocibus cum organo*, Paris 1837. — Ouvrages historiques et didactiques: *Notice sur Zingarelli*, in-8°, — *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale*, avec Choron. 6 vol., Paris, 1836-1838; — *Séméiologie musicale, ou exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de la musique*, in-8°, Paris. 1837; — *Principes abrégés de musique*, in-8°, Paris, 1837. Cet extrait de la *Séméiologie* est placé en tête de petites méthodes d'instrument publiées par Roret. — *Notice sur la vie et les ouvrages de Stanislas Mattei*, in 12. Paris. 1839; — *De la chanson considérée sous le rapport musical*, in-8°, Paris. 1840; — *Éloge de Choron*; Paris, 1843, in 8°. — *Histoire de la musique et de la danse*, Paris 1844 : il n'a paru de cet ouvrage que les tomes I et II, relatifs à la musique dans l'antiquité *Notice sur Joseph Baini*, Paris, 1844, in-8°. *Notice sur Bosquillon-Wilhem*, in-8°; *Micellanées musicales*, Paris, 1844, in-8°, — L'auteur y a reproduit ses notices sur Zingarelli, Mattei et Baini; on y trouve aussi d'autres notices sur Joseph Haydn, Martin, Garat, Laïs, Tritto, Bellini, Pilotti, Pierluigi de Palestrina, etc.; — *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, in-8°, Paris, 1853; *Lettre écrite à l'occasion d'un Mémoire pour servir à la restauration du chant romain en France*, par l'abbé Alix; Paris, 1853, in-8°. — *Cours complet de plain-chant, ou nouveau traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'église latine, à l'usage de tous les diocèses*; Paris, 1855-1856, 2 vol. in-8°, — *Quinze visites musicales à l'exposition universelle de 1855*, in 8°; — *Prise à partie de M. l'abbé Tesson dans la question des nouveaux livres de plain-chant romain*, in-8°. — *Extraits du Catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale*, in-8°. — *Nicolai Capuani, presbyteri, Compendium musicale*; in-8°.

Routine pour accompagner le plain-chant, ou moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain-chant pris pour base sans avoir étudié l'harmonie, etc., Paris, in-8°. A. de La Fage a écrit un grand nombre d'articles dans divers recueils français et étrangers, entre autres dans le *Journal des Artistes*, *la Revue musicale*, *la Gazetta di Milano*, *la Gaceta musical de Madrid*, *l'Encyclopédie des gens du monde*, *le Dictionnaire de la conversation*, la *Gazette musicale* de Paris, etc.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

Ajoutons aux lignes qui précèdent qu'Adrien de La Fage a été, pendant une année, le *Rédacteur en chef* de la *Revue de musique sacrée*, ou plutôt du journal le *Plain-chant* auquel celle-ci a succédé. Nous ne rappelerons pas le talent et la haute compétence qu'il apportait à cette œuvre. Ses derniers articles datent de quelques semaines seulement, ils sont encore dans les mémoires. Jusqu'au dernier moment, sa préoccupation fut toute entière pour la restauration et la propagation du chant sacré. A l'une des dernières réunions de notre Comité, il nous faisait la lecture d'un travail sur l'enseignement du chant dans les séminaires, travail qui a été publié dans la livraison du 15 novembre : quelques semaines auparavant, il avait soumis à notre appréciation un *Requiem* qu'il avait, nous disait-il, composé à Rome dans sa jeunesse, morceau plein d'expression qu'on retrouvera dans ses papiers si une main amie veut bien faire le douloureux inventaire de ses manuscrits.

A tous ces titres qui recommandent la mémoire d'Adrien de La Fage à l'Église catholique, il en est un autre que nous ne devons pas oublier. Lorsque le *Comité de Rédaction et de Patronage* de cette Revue lança le manifeste qui provoqua la Constitution de la *Société académique de musique sacrée*, le nom d'Adrien de La Fage était un des premiers sur la liste des promoteurs. Si on ne l'a pas vu à l'œuvre avec nous, si plus d'une fois le regard de ses amis l'a cherché inutilement dans nos rangs, si sa parole spirituelle, vive et savante n'a pas pris part à nos discussions, c'est que la maladie s'était déjà emparée de lui et que la mort veillait à son chevet.

Mais quelle que soit la destinée de nos communs efforts pour le triomphe de la musique religieuse et classique, il aura sa part de gloire dans l'avenir pour avoir porté d'une main ferme et haute le drapeau sacré des maîtres. Ses écrits survivront à l'enveloppe mortelle de son intelligence. Et cette intelligence, cette lumière qui ne périt point, ce souffle que protége l'éternité de la grande patrie, ses amis le retrouveront dans les innombrables pages qu'il a laissées à ses contemporains et aux musiciens futurs.

Ainsi, Dieu permet-il que ceux qu'il dota des plus riches dons de l'intelligence ne meurent pas tout entiers, même au milieu des choses mortelles de ce monde. L'immortalité qu'il réserve à tous, aux puissants comme aux humbles au-delà des limites de cette vie, il l'assure encore parmi les hommes aux rares esprits qui ont le fardeau des idées et des soucis dévorants. En leur mettant une flamme au front, il les désigne au souvenir des générations lointaines; il veut qu'on les voie dans les routes obscures de l'humanité et que l'on conclue de ce qu'il est, lui le grand invisible, parce qu'ils ont été, eux les privilégiés de sa tendresse.

Voilà ce que se disaient les quelques amis qui ont accompagné Adrien de La Fage à sa dernière demeure, et qui, prévenus à temps, ont pu se rendre au triste rendez-vous assigné loin du centre de Paris et par une journée qui semblait mêler son deuil au nôtre. Cette cérémonie des adieux et de la séparation a eu lieu le lundi 10 mars, à midi. Ceux qui n'ont pu rendre le dernier devoir à Adrien de La Fage pourront bientôt se réunir à son intention et accompagner de leurs prières l'âme de l'éminent écrivain, car un service funèbre s'organise en ce moment par les soins du Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de musique sacrée*, qui devait bien ce tribut à l'homme de talent qui honore le passé de cette feuille et lui garantit son éclat.

LA RÉDACTION.

DU JEU DE L'ORGUE

DANS LES ÉGLISES CATHOLIQUES.

Nous avons reçu, il y a quelques jours, le numéro spécimen d'un journal intitulé : CECILIA, *organe de la musique d'église catholique;* il se publie à Luxembourg (grand duché) sous la direction de M. Oberhoffer, professeur de musique à l'École normale de cette ville. Nous y trouvons l'article suivant qui nous a frappé par les idées qu'il contient. Nous avons cru rendre service aux musiciens sérieux en le traduisant et en le faisant suivre de quelques réflexions personnelles.

« L'orgue, ce chef-d'œuvre d'art que le génie de l'homme a poussé presque dans ses dernières limites, est l'instrument à la fois le plus beau,

le plus majestueux, le plus propre à toucher les cœurs jusque dans leurs replis les plus profonds, et à porter les esprits à l'adoration de Dieu. L'orgue, instrument parfait, est le guide le plus sûr et le plus religieux pour conduire le chant d'une âme pieuse, et pour le fortifier des ressources de l'harmonie. *L'orgue ajoute encore à la solennité des offices divins;* il soutient le chant des fidèles : c'est là sa double mission.

« Les premiers devoirs d'un organiste seraient donc de se bien pénétrer de l'importance de cet instrument et de sa véritable destination; de ne jamais perdre de vue les obligations qui lui incombent; d'avoir toujours devant les yeux le but élevé qui lui est imposé; de considérer qu'il est le serviteur de l'Église et qu'à ce titre, il doit par son jeu, provoquer la piété dans les cœurs, et préparer les âmes à recevoir la grâce céleste à l'heure où les fidèles se jettent pour l'implorer aux pieds des saints autels.

« Si l'organiste se sent pénétré de ces vérités, alors, oh ! alors, il fera valoir ses talents avec la plus grande modestie et de telle sorte que dans ses effets il ne soit point en opposition avec le caractère sublime du service divin. Il ne troublera pas le saint sacrifice du prêtre, mais au contraire, il le soutiendra par l'usage réfléchi des moyens qui sont à sa disposition. Il agira de façon à ce qu'aucun des assistants ne soit distrait de ses saintes occupations, à ce que personne ne soit contrarié par des productions artistiques mal employées.

« Mais qui veut être de nos jours ce serviteur? ce serviteur de l'Église !

« N'y a-t-il pas beaucoup d'organistes qui croient que, non-seulement l'orgue, mais encore l'Église même n'ont été bâtis que pour qu'ils puissent montrer leur *virtuosité*, ce qui pour quelques-uns signifie le plus souvent leur *médiocrité?*

« Quand un pareil *furioso*, au lieu de pratiquer son instrument dans l'*esprit d'humilité*, s'évertue à montrer son talent de pianiste ; lorsque dans le moment le plus sérieux, — pendant l'élévation, par exemple, — il exécute des passages sautillants, des arpèges de haut en bas, et de bas en haut; lorsqu'il ne fait entendre que des mélodies profanes empruntées à quelque situation d'opéra comique, il ne peut éveiller dans l'esprit des fidèles que des souvenirs fort éloignés de la piété chrétienne, et l'instrument religieux par excellence est alors dans les plus mauvaises mains.

. . . .

. . . .

« Si, de plus, l'organiste est parfaitement convaincu de sa haute mission, il saura atteindre facilement cette capacité artistique qui résulte de l'application sévère des règles que l'art musical a tracées comme un guide infaillible pour la musique religieuse. Une étude assidue, jointe à la connaissance profonde de l'harmonie, lui permettra de varier, avec un goût irréprochable, un thème écrit convenablement pour l'orgue. Il pourra, s'il sent en lui une puissance créatrice et quelque fantaisie, aller au-delà de l'exécution d'une basse chiffrée et exercer ses talents sur l'*art de préluder*.

« Celui qui sait conduire un thème et le faire passer par une succession de modulations nouvelles; qui le portera tour à tour à la basse, au-dessus, dans les parties intermédiaires; qui d'une pensée simple fera une pensée complexe; qui mettra à profit, pour mieux faire valoir son idée, toutes les ressources et toute la puissance de son instrument; celui-là, nous le disons, imposera avec une grande force, par ses harmonies toujours nouvelles, toujours intéressantes au cœur des auditeurs; il éveillera pour ainsi dire les âmes endormies. Car le jeu de cet artiste est un appel de l'esprit qui va retentir dans le sein des fidèles.

« L'organiste ne doit pas s'asseoir devant le clavier de son instrument avec l'idée de se faire entendre des fidèles réunis, de mettre en relief tout son talent et de recueillir des applaudissements.

« Cette idée n'est en soi-même qu'un mouvement de vanité, et nous pouvons ajouter qu'elle est indigne d'un vrai artiste.

« Le sublime de l'inspiration musicale se montre dans la force calme et imposante. L'organiste doit comprendre son art dans l'esprit d'humilité, c'est alors que Dieu fait tomber sur lui sa bénédiction.

« Le vrai maître, familiarisé avec les profondeurs de l'art, a, de soi-même, une répulsion contre les effets à la mode; son génie lui pose des limites et l'empêche de s'égarer. Jamais ses inspirations, sur un ou plusieurs sujets, ne se ressentiront des accents mondains et des mélodies profanes.

« Un organiste doit avoir aussi une pleine connaissance de son instrument. Il ne suffit pas qu'il sache à peu près que la fourniture n'est pas un jeu qui se puisse jouer tout seul, il doit connaître la force, la douceur, la portée du son de chaque registre, pour pouvoir combiner ses jeux, et, par la force progressive de chaque

tuyau, agir sur le timbre chantant de tel autre.

« Alors même que les sons de l'instrument errent dans l'espace, sous la voute répercutante, ils n'en produisent pas moins, peut-être même à cause de cela, une puissance magique. Car la résonnance est soumise à des lois qui ont leur raison d'être dans les secrets de l'architecture, ou dans le rayonnement acoustique de la lumière (ou du son).

« Comme l'art de jouer l'orgue est aujourd'hui, l'une des parties les plus négligées de l'art musical, la création d'un organe pour la musique religieuse, pour l'amélioration du jeu d'orgue, tombé si bas dans les églises catholiques, était de toutes nécessité; et les entreprises de ce genre seront acclamées par tous les catholiques (1).

L. C. S.
Organiste de la cathédrale.

« Grätz, novembre 1861.

L'article que nous venons de reproduire contient de bien grandes vérités, et il n'est pas d'artiste consciencieux qui n'applaudisse à ses conclusions.

L'Allemagne, qui jusqu'à ce jour avait persévéré dans la voie de la tradition inaugurée par le grand Sébastien Bach, jette aussi aujourd'hui son cri d'alarme; elle voit les doctrines battues en brèche par les novateurs, par les musiciens de l'avenir, et de tous les côtés les vrais artistes, ceux qui tiennent plus à l'art qu'à ses apparences, se lèvent pour barrer le chemin à l'envahissement d'une musique d'orgue qui manque de dignité, de destination, en un mot qui manque de sentiment religieux.

Heureusement, il y a en Allemagne une foule de gens passionnés pour le grand art de Sébastien Bach; dans ce pays, les fidèles écoutent encore avec grand plaisir une fugue ou un morceau d'improvisation dans le style lié. On répudie totalement cette recherche *des effets*; ils veulent de la bonne musique et surtout de la musique à effet.

On nous demandera ce que c'est que la musique à effet?

Cette musique-là a un caractère de grande simplicité, de naïveté; ses allures ont le calme, la dignité, le grandiose et le sentiment religieux qui manquent à la musique d'orgue aujourd'hui.

Mais, où se trouve, demandera-t-on encore, cette musique d'orgue d'une si grande perfection!

(1) Le seul organe pour la France, c'est, aujourd'hui, la *Revue de musique sacrée*. E. Repos, Éditeur. Et pour l'Allemagne : *La Cecilia*. Luxembourg. Heintze frères.

Elle se trouve dans les œuvres des Bach, de Frescobaldi, de Fhroberger, de Fuchs, de Scarlati, d'Antony, de Haendel, de Vogel, de Graün, de Martini, de Zach, Krimberger, Seeger, Eberlin, Kumstedt, Teleman, d'Albrechtsberger, de Nivers, de Couperin (François), de Marchand, de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Rinck, de Klein, de Mendelssohn, de Hesse (Adolphe), de Lemmens, etc. etc. Les œuvres de ces artistes existent, mais on fera bien de ne pas oublier à côté des athlètes, les noms de ceux qui ont eu un peu moins de retentissement.

La France peut à juste titre, s'énorgueillir d'avoir eu, au temps des Bach, Nivers, Marchand et Couperin. Les œuvres de Nivers (1) surtout sont un vrai monument de l'art de jouer l'orgue. Le grand siècle de la France produisait à l'envi poètes, hommes de lettres, ministres, généraux, musiciens, peintres et statuaires. Si l'éclat d'un talent incomparable comme celui de Sébastien Bach occupait sans contredit la première place, il y avait, néanmoins, d'autres artistes de grand mérite, qui n'avaient que le désavantage de se trouver à côté d'un génie transcendant.

Qu'était l'orgue du vivant des Bach? il était l'orchestre le plus complet de ce temps.

Les ressources ajoutées à l'orgue par la facture moderne ne sont qu'un moyen de plus pour exécuter ces grandes pages. Il est vrai qu'on ne trouve pas dans cette musique les récits de hautbois, les effets du tremolo, la ressource équivoque de la boîte expressive; mais on y trouve des idées d'une conception grandiose, la pureté du style, et surtout, la nécessité d'une exécution irréprochable. Ne serait-ce pas le cas de dire ici que cette nécessité d'une exécution irréprochable, a conduit les organistes modernes à délaisser l'étude de cette grande musique. Les exigences du clavier à pédales sont pour beaucoup de personnes un épouvantail. Son étude est difficile et longue; comment cependant exécuter la musique de Bach sans avoir vaincu toutes les difficultés du pédalier?

Faut-il supposer que le goût musical a changé? admettons-le un moment. La musique d'orgue actuelle est donc préférable à l'ancienne? Qui oserait le prétendre? Le style libre, cadencé, détaché, qui préside aujourd'hui au jeu de l'orgue dans l'église catholique, a-t-il le caractère, la dignité, la portée qui conviennent à l'office divin? n'entend-on pas dire de tous les côtés : « Nous

(1) *Cent préludes pour orgue*. Paris, Repos.

allons à l'église pour prier, mais les orgues nous distraient. » Je ne répudie pas moi-même les ressources de l'orgue moderne, mais ne conduisent-elles pas, par un emploi trop fréquent et sans discernement de ces mêmes ressources, fatalement à une musique efféminée, à la recherche *des effets*, au détriment du vrai style, au détriment du caractère essentiel de l'orgue ? Croyez-le bien, la saine partie du public qui fréquente nos églises n'accorde pas beaucoup d'attention à toutes ces choses. Il y a vingt années, on marchait sur la pointe des pieds quand on entendait jouer l'orgue, aujourd'hui la foule n'y prête qu'une attention distraite. Voilà certes un signe du temps, et voilà aussi le moment où les organistes doivent venir à d'autres exécutions. Laissons à l'orchestre, à la fanfare militaire leurs qualités et leurs prétentions, mais rendons à l'orgue ce qui lui appartient : son caractère essentiellement religieux.

Les ressources de la facture moderne ne sont qu'un moyen de plus à la disposition de l'organiste, pour exécuter les belles et sévères compositions de nos grands maîtres d'une manière appropriée au goût et aux besoins de notre époque. Bien que la musique d'orgue de Bach doit être exécutée dans son intégrité, c'est-à-dire avec la couleur du temps qui l'a vu naître, nous insistons néanmoins sur l'avantage qui résultera pour ces belles pages si on les soumet à une registration en rapport avec nos orgues actuelles; cela ne contribuera pas peu à les sauver de l'oubli. En ne jouant que la musique classique telle qu'elle, tout artiste serait, certes, en faveur parmi les érudits et les connaisseurs spéciaux, mais l'organiste doit compter aujourd'hui avec des exigences d'un autre genre. L'une de ces exigences est l'obligation de faire valoir un instrument dans ses milles détails, qui sont : la combinaison de divers jeux, le mélange des timbres, les solos des jeux du récit, etc. etc. En négligeant toutes ces variétés, vous avez pour ennemi, d'abord les facteurs d'orgues, puis le public blasé, à qui l'organiste doit faire certaines concessions, sous peine de passer pour un musicien inhabile.

Il y aurait lieu de traiter ici la question du style, et il s'agirait de prouver si de nos jours nous possédons effectivement un style propre à l'orgue. En examinant bien cette question, je n'ose me prononcer pour l'affirmative, et je crois que mes honorables collègues seront de mon avis. Le dernier représentant de l'ancien style classique fut Boëly. Le dernier compositeur qui eut conservé les vraies traditions de l'art de jouer les orgues fut M. Niedermeyer. Tous deux sont descendus dans la tombe, laissant parmi les hommes impartiaux la meilleure et la plus haute renommée.

Nous autres organistes compositeurs, nous ne trouvons pas qu'il soit trop difficile d'écrire une fugue ou un morceau d'orgue en style lié ; on a étudié beaucoup de nos jours et l'on sait beaucoup.

Le musicien instruit éprouve toujours un véritable plaisir à avoir sur son pupitre quelques pages de la grande musique d'autrefois ; il la comprend, il la sent, et c'est souvent à regret qu'il se dit : quel dommage de laisser dans l'oubli tant de belles choses.

Si donc il y a impossibilité de faire revivre l'ancienne musique d'orgue, cherchons alors, sans nous dégager complétement de ses principes, de sa forme et de son caractère, un genre nouveau, en cédant tout à la fois aux exigences du goût musical du jour, et aux exigences de la facture d'orgue moderne. Sera-ce le style sévère de la fugue qui l'emportera ? Sera-ce le style lié ? le style symphonique, ou la fantaisie libre, avec tous les dangers que présente une continuelle improvisation ?

Aucun de ces quatre genres ne peut se lier à l'autre ; cela nous paraît hors de doute.

Nous devons donc l'avouer en toute franchise, la musique d'orgue se trouve aujourd'hui dans une impasse. En marchant en avant, et poussée par le goût du jour, elle deviendra exclusivement dramatique. Les orgues modernes étant devenues des orchestres incomparables, il faudra donc faire de la musique instrumentale ?

Que l'on parcoure les compositions pour orgue de nos jours ; y voyons-nous l'indice d'un genre nouveau?

Aujourd'hui que la musique, dans son sens général, tend à se propager dans les masses, et que par cela même l'instruction musicale est moins profonde, car on veut apprendre peu et très-vite, les compositions musicales d'une certaine étendue, qui exigent surtout une exécution peu à la portée de tout le monde, ne trouvent ni éditeurs ni acheteurs. On fait beaucoup de musique pour se distraire, mais on en fait peu pour l'étude. Combien de fois on m'a dit, faites de la musique facile, de la musique qui n'exige pas un grand talent d'exécution. Mais la pensée du compositeur ne peut avoir d'élan qu'autant qu'elle méprise les barrières qui s'opposent au vol du génie, qu'elle s'affranchit des lois qui ne

servent qu'à la comprimer et la matérialiser. Voilà la plaie et voilà le danger pour l'avenir de la musique d'orgue.

Mais reprenons courage, essayons par un commun effort de sortir de ce *statu quo*, qui est le pire des maux.

Organistes catholiques, bannissez, si vous le voulez, les compositions musicales des maîtres protestants, mais au moins imitez ces grands artistes; prenez un sujet appartenant au chant d'église, travaillez-le, conduisez-le par toutes les phases du contre-point et de la fugue, servez-vous de toutes les ressources de la facture d'orgue moderne, laissant de côté les puérilités, les affectations, ces milles riens qui dénaturent l'instrument, c'est alors que vous ferez de la musique à effet, et non purement des *effets*; vous serez compris par les fidèles qui trouveront en vous l'écho de leurs propres chants, de leurs propres sentiments. Nourrie d'une étude profonde des œuvres des grands maîtres, votre imagination d'artiste, mise au service de la religion, enfantera aussi des chefs-d'œuvre qui resteront pour nos descendants, ce que sont pour nous les œuvres de nos illustres devanciers.

Oui, messieurs, créons l'orgue catholique.

Sans parler des œuvres expressément écrites pour orgue par les artistes nommés plus haut il y a, dans leurs diverses compositions, une foule de pages intéressantes et qu'on peut très-bien exécuter sur l'orgue.

Je ne citerai pour le moment que les œuvres, pour le clavecin, de Sébastien Bach.

Il y a là une mine inépuisable, une foule d'idées qu'avec un peu de réflexion on adaptera facilement à l'orgue. Les pièces ne sont pas trop difficiles : nous en donnons un spécimen avec ce numéro.

Quoi de plus beau que la conduite de ce prélude et quoi de plus grandiose que cette terminaison? Quel modèle !

La musique de Bach a en outre cet avantage incomparable, qu'une interprétation différant essentiellement d'une autre ne lui nuit en aucune façon. Elle était déjà bien belle avec l'ancien orgue, elle ne sera que plus splendide avec l'orgue moderne.

G. SCHMITT.

ORLANDO DE LASSUS.

« Hic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem »
« Discordemque sua copulat harmonia. »

Un an après la mort de Palestrina s'éteignait à Munich (1594) une noble et féconde existence consacrée tout entière à la musique sacrée.

Orlando de Lassus mérita d'être comparé au prince de la musique, et de recevoir de l'Allemagne, de la France, de l'Angleterre et des Pays-Bas, le même surnom glorieux. Sa réputation fut immense dans ces pays, qui le célébrèrent à l'envie par la voix de leurs poëtes, et qui applaudirent aux faveurs dont le comblèrent leurs souverains. Charles IX le reçut à sa cour avec des démonstrations exceptionnelles de bienveillance, et lorsque ce malheureux roi fut assailli par les remords de la Saint-Barthélemy, cette tache sanglante, imprimée à son front, et dont Catherine de Médicis et le jeune duc de Guise doivent seuls partager aux yeux de l'histoire impartiale la honte et la flétrissure, il fit appel au célèbre musicien pour calmer son âme tourmentée, et lui chanter les psaumes de la pénitence.

Les ducs de Bavière, Albert III le Généreux et Guillaume III le Pieux, se l'attachèrent par des bienfaits et l'honorèrent d'une amitié qui le suivit par delà la tombe; l'empereur Maximilien lui donna des lettres de noblesse; le pape Grégoire XIII le fit chevalier de Saint-Pierre, et lui conféra les éperons d'or.

Un tel homme ne pouvait être un musicien vulgaire, et bien que sa réputation ne semble pas, de nos jours, s'être maintenue à ces hauteurs, il n'en est pas moins l'un des plus illustres maîtres du XVIe siècle.

Il serait aussi injuste d'oublier sa mémoire que de laisser dormir ses œuvres dans la poussière des bibliothèques; aussi n'avons-nous pas hésité à consacrer dans cette revue quelques pages à rappeler sa vie et à remettre en lumière son beau et fécond génie.

Nous nous hâterons tout d'abord de faire une remarque que nous regardons comme capitale.

On voit, en lisant la critique qu'en a faite Baini, jusqu'où peut aller l'esprit de parti, même chez les plus fermes esprits. Ce docte écrivain, dont le jugement est si plein d'un légitime enthousiasme, et d'une remarquable sûreté lorsqu'il s'agit de Palestrina, manque tout à fait de modération et d'équité à l'endroit d'Orlando. C'est qu'il était Belge et de parti pris, Baini méconnut tout ce qui lui semblait porter ombrage à la gloire de l'immortel Palestrina.

Dans un excellent article, que les lecteurs de cette revue doivent se rappeler, M. Hilarion Eslava, maître de chapelle de la reine d'Espagne, avait fait déjà cette observation, et quelque sévère que puisse paraître ce jugement, il reste acquis à la discussion que non-seulement le cé-

lèbre critique italien a été injuste envers les compositeurs belges et espagnols du XVIe siècle ; mais encore qu'il a dénaturé leurs œuvres et méconnu le véritable caractère de leur talent.

Les assertions de Baini, dit-il, accompagnées de son immense érudition et de sa grande réputation comme historien et comme critique, ont exercé une grande influence sur les opinions des musiciens, artistes et gens de lettres qui ont été induits en erreur par l'autorité d'un si savant écrivain.

Mais, de nos jours, où la critique a été poussée si loin, lorsque dans toutes les branches de l'histoire, de la littérature, des sciences et des arts, on s'est plu à réviser les jugements injustes ou précipités, il convient de remonter aux sources, et de n'accepter certains arrêts des écrivains, même d'une grande valeur, comme Baini, que sur preuve et après plus ample informé. — Pour nous, nous ne donnerons qu'un exemple de cette partialité — il dispensera de toutes les autres.

Roland de Lassus, dit le critique italien, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile en belles mélodies, privé d'âme et de feu et qui, avec quelques messes et quelques motets à huit voix du genre choral, a usurpé cet éloge outré *Hic ille*, etc. Or, ces *quelques* motets sont au nombre de sept cent quatre-vingt! ces *quelques* messes au nombre de cinquante et une. Ses diverses compositions religieuses et autres, jointes à celles-ci, s'élèvent à plus de deux mille. Oh ! l'esprit de parti!...

Orlando de Lassus naquit à Mons en 1520, et devint l'une des gloires de la Belgique. Cette noble terre, si longtemps méconnue, fut toujours la première à suivre l'impulsion donnée aux arts, quand elle ne la dirigea pas.

Le XIIIe siècle s'ouvrait à peine et l'ogive était à sa naissance, lorsque Bruxelles élevait sa magnifique cathédrale de Sainte-Gudule ; au XIVe siècle ses musiciens tenaient partout le sceptre de l'art, dirigeaient les écoles et alimentaient la ville éternelle elle-même. — Plus d'un siècle avant Raphaël, les frères Van Eych perfectionnaient la peinture et laissaient des pages remarquables, comme l'adoration de l'agneau mystique, d'une couleur énergique et d'un dessin plein de finesse; — ai-je besoin de parler de l'école flamande qui produisit tant de chefs-d'œuvre, et suscita des maîtres dont la gloire est sans rivale.

Enfant de chœur à Saint-Nicolas, le jeune Orlando avait une voix si suave, et un goût si précoce, qu'il fut enlevé trois fois par des seigneurs étrangers qui voulaient se l'attacher.

Ferdinand de Gonzague, plus heureux que ces ravisseurs, parvint à l'obtenir de ses parents et le conduisit avec lui à Milan. Ce prince, l'un des plus brillants guerriers de son siècle, avait suivi la fortune de Charles-Quint, et savait allier aux talents d'un général consommé le goût du beau et l'amour de l'art.

C'est à Milan que le jeune musicien changea de nom.

Il s'appelait primitivement Roland de Lattre, mais son père, ayant été condamné à une peine infamante pour crime de fausse monnaie, il crut devoir dissimuler son origine et se donna le nom qu'il garda dans la suite, d'Orlando di Lasso, qu'on latinisa, comme c'était assez la coutume parmi les savants, par Orlandus Lassus.

L'usage, au moins en France, à prévalu de modifier ces deux noms en celui d'Orlando de Lassus. C'est à Milan qu'il développa dans le calme d'une vie studieuse et opulente le merveilleux talent dont Dieu l'avait doué. — En 1538, c'est-à-dire à l'âge de 18 ans, il s'attacha à Constantin Castriotto, qui le conduisit à Naples où il séjourna trois ans. Il jouit, dans cette élégante et poëtique cité, grâce à la magnifique hospitalité de marquis de la Terza, de toutes les ressources qu'elle offrait aux artistes. Trois ans plus tard il se rendait à Rome, où l'archevêque de Florence l'accueillit avec les plus bienveillantes attentions.

C'est une chose remarquable que cette vie de voyages et d'aventures commune à tant d'artistes. — Leur âme, s'inspirant de tous les souffles et de tous les spectacles, se dilatait au grand air des chemins; elle s'ouvrait aux fortes et généreuses impressions que lui donnaient la nature avec sa profonde harmonie et sa merveilleuse variété, les différents climats et le génie des peuples qu'ils venaient étudier.

Pic de la Mirandole, qui s'en était allé, le cœur allègre et l'esprit joyeux, promener, sur toutes les routes de l'Europe méridionale, et dans toutes les universités de France et d'Italie, son humeur vagabonde,, avait pu recueillir (comme il le disait lui-même) les parfums de toutes les fleurs qui s'épanouissent au soleil, et parler à 20 ans *de omni re scibili et de quibusdam aliis.*

Notre Orlando était moins prétentieux, mais non moins voyageur. Après avoir été nommé à 21 ans maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, il revint en 1543 dans sa patrie, pour embrasser une fois encore ses vieux parents, dont

il ne retrouva que les tombeaux. Il se mit à parcourir alors la France et l'Angleterre, pour retourner ensuite à Anvers, où il fut nommé maître de chapelle de Notre-Dame. Ce fut là qu'il commença à composer sérieusement, jusqu'à ce qu'une occasion magnifique lui fît reprendre le bâton de voyage. En 1557, Albert III le Généreux, qui gouvernait avec tant de modération et de magnificence son beau duché de Bavière, l'appela à sa cour et le fixa définitivement à Munich. L'esprit, la gaîté, l'enjouement d'Orlando, non moins que son rare talent, lui concilièrent vite les sympathies et la faveur du duc, de la noblesse et du peuple. — La vie lui souriait, et les fleurs semblaient naître sous ses pas, lorsque le ciel mit le comble à sa joie en lui donnant pour épouse, en 1558, Régina Weckniger, fille d'honneur de la duchesse de Bavière.

Quatre ans plus tard, il était appelé au poste de directeur de la chapelle de Munich, l'une des plus célèbres et des meilleures de l'Europe. Elle comptait quatre-vingt-douze artistes du plus grand talent et présentait des ressources exceptionnelles. — Cette époque est la plus heureuse et la plus féconde de sa vie; — de 1560 à 1577, il publia ses œuvres que l'admiration de ses contemporains salua d'unanimes applaudissements. Ses psaumes de la pénitence, où il s'élève jusqu'au génie, firent surtout sensation. — On l'appela le prince de la musique, l'Orphée des musiciens, le poëte de l'Allemagne, et les décorations, comme la faveur du pape, de l'empereur et des rois, vinrent couronner son triomphe.— En 1571, il se rendit pour la seconde fois à Paris, dont le célèbre imprimeur Adrian Leroy lui fit les honneurs.

Le roi s'en était tellement épris, qu'il le força d'accepter le titre de maître de sa chapelle, mais la mort de Charles IX permit bientôt à Orlando de retourner à Munich, ou l'attendaient impatiemment son auguste protecteur, sa famille et ses amis (1574).

En 1579, Albert III descendit dans la tombe, et son fils Guillaume III hérita de sa couronne comme de ses délicates et précieuses qualités. Il continua ses faveurs au célèbre musicien qui ne cessait de doter le monde de ses suaves et puissantes inspirations.

Il avait eu quatre fils de son heureuse union avec Régina : Ferdinand, Rodolphe, Jean et Ernest; et deux filles, Anne et Régina.

Rien n'eût manqué à sa félicité, et sa vie, toujours embellie par les charmes de l'amitié, les enivrements de la gloire, l'admiration des peuples, les ressources de l'opulence et la faveur des grands, eût été l'une de ces rares existences qui s'épanouissent aux plus purs rayons du bonheur, si ses derniers jours n'avaient été marqués par une lugubre et implacable maladie.

Après avoir écrit dans sa féconde vieillesse une grande partie de ses œuvres, alors que sa verve semblait se ranimer d'un feu nouveau, et que son génie brillait d'un incomparable éclat, tout à coup, lui si gai, si bienveillant, si facile, il devint sombre, rêveur, plein d'une tristesse farouche et d'une noire mélancolie. Il était atteint de folie. — Peu à peu ses facultés l'abandonnèrent, et il mourut en 1595, plein de jours, d'œuvres, et de gloire à laquelle sa démence sembla donner la consécration du malheur.

Les franciscains de Munich l'inhumèrent dans leur chapelle, où fut élevé un magnifique tombeau qui portait une épitaphe en vers latins, qui retraçaient ses titres à l'immortalité.

Telle est la vie rapidement esquissée d'Orlando. L'histoire, en célébrant son génie, raconte aussi ses vertus, la pureté de ses mœurs, la sincérité de sa foi, la douceur de son commerce et l'amabilité de son cœur.

C'était un heureux mélange d'enjouement, de finesse, de bon goût et de sensibilité. Il sut allier les pratiques de la religion au culte de l'art, et, doué d'une piété sérieuse, il retraça dans sa vie les vertus dont il puisait l'exemple en celui qu'il aimait par-dessus toutes les affections d'ici-bas.

Belle et riche nature, artiste éminemment chrétien, qui chantait avec la foi et comprenait toute la grandeur de sa mission; il fut aimé de Dieu et des hommes.

Dans ses psaumes de la pénitence, et dans ses lamentations, Orlando a égalé les accents de sublime douleur et les plaintes surhumaines du prophète.

C'est son chef-d'œuvre, et c'est là qu'il faut trouver cette grande et solennelle tristesse, cette puissante harmonie, ce style grandiose, expressif, plein d'onction et de religieuses beautés, où il semble égaler Palestrina.

Ses œuvres, publiées à Venise, à Rome, à Paris, à Nuremberg et à Munich, montent à plus de 2,200.

Elles ont été réunies par son fils en 7 volumes in-folio, à Munich, sous le titre de *Magnum opus musicum*. On y compte cinquante et une messe, cent quatre-vingts magnificats, neuf psaumes, quatre cent vingt-neuf cantiques, treize lamentations et leçons, sept cent quatre-vingts motets, sept cent

soixante-cinq madrigaux, et plusieurs autres morceaux non classés. Ses œuvres, comme celles de cette grande et religieuse école du xvie siècle, se distinguent par la sûreté du dessein, l'ampleur du style, la pureté de la mélodie et la richesse de l'harmonie. Sur un thème simple en apparence, il épuise les ressources les plus variées, et il rencontre dans ses développements des effets souvent puissants, toujours corrects. Quelle science profonde de l'art dans ses fugues! Comme les parties sont enchaînées avec grâce, avec naturel, avec intelligence. Il n'a pas besoin, pour arriver à l'expression, de rechercher les sentiments outrés, ou même les artifices vulgaires de la composition; ses moyens sont tellement combinés qu'ils produisent dans la forme la plus irréprochable, et j'oserai dire la plus austère, l'effet véritable qu'on demande souvent en vain aux fantaisies ou aux tours de force. — Le contre-point, avec ses modifications multiples, enfante sous sa plume, comme chez le divin Palestrina, les beautés musicales les plus vraies et les plus saisissantes; il faut, remarquons le bien, une bonne exécution pour mettre en relief ces diverses qualités, et les artistes, rompus à cette musique, peuvent seuls en faire ressortir tout le mérite; mais comme, on l'a fort bien observé pour Palestrina, c'est une intelligence qu'on acquiert vite et qui se perfectionne rapidement. Ces écrivains étaient si naturels! Jamais une déviation aux règles, jamais rien de hasardé, d'incohérent, de tourmenté. Les limites assignées à cet article ne nous permettent pas d'analyser en détail les principales œuvres d'Orlando; nous aurons du reste occasion d'y revenir, lorsqu'elles paraîtront dans la collection générale des maîtres anciens qu'édite en ce moment avec autant de talent que de soin, M. Charles Vervoitte.

On se demande avec tristesse pourquoi ces œuvres magistrales ne sont-elles connues en France que des érudits et si rarement exécutées dans nos principales chapelles? La réponse serait longue, et révélerait une des injustices de notre époque superficielle et railleuse à l'endroit de la musique sacrée. On ouvre les portes du sanctuaire aux compositions les plus fades et les plus insipides lorsqu'elles ne sont pas inconvenantes, et on délaisse ces grandes œuvres qui forment une des gloires les plus solides de l'art religieux. Orlando est chanté quelquefois en Belgique, à Munich et surtout à Berlin, et ce n'est jamais sans une profonde émotion qu'on entend, nous disait un savant Allemand, ce pur et véritable langage de la prière chrétienne, ces mélodies inspirées par la foi et qui la font renaître dans les cœurs. Nous sommes fort enclins en France à juger légèrement ces maîtres du xvie siècle, que nous affectons de mépriser, parce que nous ne les comprenons plus.

Cet ancien style, qui parlait avec le calme et la tranquilité qui conviennent au langage de la foi, et qui accompagnait si bien de sa puissante douceur les accents des prophètes et les prières si nobles et si touchantes de notre liturgie, ne répond plus à l'idée exagérée que nous nous faisons du sentiment. Nous voulons de l'effet à tout prix. — Les allures passionnées du théâtre ont fait irruption dans le sanctuaire, et l'on dirait que les mélodies sévères des siècles passés ne présentent plus à nos oreilles blasées que dégoût et monotonie. — Il y aurait un rapprochement singulier à faire entre une certaine tendance de la littérature moderne et la pente que paraît suivre la musique religieuse : la rêverie fausse, la fausse mélancolie, le vague des pensées, la poésie des mots, les phrases exagérées, les situations outrées, l'absence de naturel, le romantisme enfin dans ses côtés défectueux; autant de défauts qu'on peut déplorer dans un grand nombre de compositions destinées à l'Église. Ces ports de voix, ces vocalises, ces trilles, ces cadences, ces duos pleins de langueur et ces solos prétentieux, voilà ce que ne connaissaient pas les maîtres du xvie siècle.

Il faut en prendre son parti, et laisser tout cela au théâtre, aussi bien que les récitatifs, les airs frivoles, les mouvements cadencés et les sonorités bruyantes.

Dans le recueillement de la prière, ce qui convient à l'âme, ce sont des chants graves, simples, expressifs, pleins d'onction et de foi, en harmonie avec la sainteté de nos cérémonies et les prières qu'ils interprètent.

Ne préfère-t-on pas nos vieilles basiliques avec le symbolisme mystérieux de leur ogive, dont les arceaux, se perdant et se reliant dans une solennelle obscurité, semblent parler de l'éternité, et leurs flèches hardies qui, s'élançant d'un jet si pur vers les cieux, y portent la prière et l'amour des chrétiens, à ces temples modernes, qui reproduisent les formes païennes avec leur beauté plastique sans idéal et sans âme?

Quoi de plus religieux que la forme même des mélodies antiques. — Ces fugues où l'on retrouve dans les diverses phases de la composition, variées par des imitations artistement combinées, l'idée principale, l'idée mère, se re-

produisant sans cesse comme la prière qui répète le même cri, le même vœu, le même soupir!

En revenant donc au goût de ces mélodies chrétiennes, et c'est là le but de la société académique qui vient de se fonder heureusement parmi nous, en les faisant connaître et aimer par tous, nous rendrons à l'art un service, au culte un secours, à la religion sainte qui les a inspirées et que nous devons aimer de toutes les tendresses de notre âme, un filial hommage!

L'abbé JULIEN LOTH.

CHRONIQUE MUSICALE.

Il nous arrivera quelquefois de faire des excursions dans le domaine de la musique profane. Nos lecteurs nous le pardonneront d'autant plus facilement, que ce sera presque toujours pour leur parler des œuvres de quelques hommes qui, faisant deux parts de leurs talents, ont donné la plus belle, la plus riche et la plus solide à la musique religieuse et classique; ou bien encore de ces artistes, comme il y en a plus d'un de nos jours, pour qui la nécessité fait loi, et qui, tout en se livrant à la muse légère, folle et mondaine, n'en conservent pas moins des sympathies inaltérables et un indestructible respect pour le grand style dont ils sont les transfuges.

N'y aurait-il pas injustice, par exemple, à passer sous silence les deux concerts donnés par M. Saint-Saens, l'éminent organiste de la Madeleine? Voilà un virtuose que le temple et le monde ont le droit de revendiquer. Par son exécution brillante, prestigieuse même, M. Saint-Saens est de l'école de Listz et de Thalberg. Il règne en maître dans les concerts, il doit causer l'étonnement des salons. Par ses études et les obligations que lui imposent l'instrument-roi, l'orgue aux claviers multiples, aux harmonies puissantes et prolongées, M. Saint-Saens appartient à l'école religieuse. Son plus beau rôle est là, tout son avenir y est attaché. Aussi, en quelque lieu que cet artiste se fasse entendre, les gens du monde voient en lui l'organiste, le représentant du style sévère, l'un des piliers du grand édifice dont le XVIe siècle a jeté la première pierre. M. Saint-Saens n'aura pas de peine à en prendre son parti. On le place en bonne compagnie, et, à quelque point de vue qu'on le considère, on ne lui ménage pas les applaudissements.

La musique, religieuse par essence, faillit rarement à sa mission, qui est d'élever les cœurs. Il y a cela de remarquable que, de tous les beaux arts, c'est peut-être le seul qui ne soit pas, à proprement parler, corrupteur. La musique peut être légère, badine, folâtre même; elle n'est jamais dépravée. Si on ne l'associe pas à la danse, à la peinture, à une action scénique, elle est foncièrement inoffensive. Elle ne professe pas des doctrines perverses, elle n'expose pas aux yeux de la multitude des tableaux criminels, elle n'encourage aucune action mauvaise. Elle chante, elle rit, elle fait sonner tous les grelots d'une aimable folie; mais elle ne porte pas la désolation dans les cœurs et la ruine dans les esprits. On peut lui reprocher ses espiègleries, personne vraisemblablement ne verra dans ses cadences folles, dans ses rhythmes dégagés, une incitation sérieuse au vice, au crime ou à la débauche. On lui a dit quelquefois: Tu seras la complice des corruptions du théâtre et des festins de Sardanapale. Elle a obéi, mais à quel prix? Au prix de sa grâce sévère et du vêtement chaste et respecté qui relevait l'éclat de sa jeunesse. — Complice du mal, c'est l'éphémère qui brille une mortelle minute et tombe sous le mépris Quadrilles de l'autre hiver, qu'êtes-vous devenus? Où irez-vous, tristes flons flons des *Pantins de violette?* et vous, grimaçantes symphonies des *Bouffes*, où serez-vous aux neiges prochaines? Compagne du bien et sœur du beau, elle est éternelle comme la nature, inviolable comme elle dans sa virginale et douce beauté. Elle résiste à l'épreuve des siècles, et elle attend, paisible et bienfaisante, le jour où l'Éternel ouvrira son sein aux beautés et aux vertus de la terre. « Chantez à ma droite, dira-t-il aux voix souveraines et sereines qui ont soutenu nos courages dans cette vallée d'épreuves. Voix de Palestrina, de Mozart, de Haydn, continuez les cantiques commencés au milieu des hommes.»

La musique est parfois la compagne modeste de la charité. Ce rôle lui va bien. N'est-elle pas tout amour quand elle exprime un vœu du cœur? N'est-elle pas toute pitié, quand elle traduit une infortune? Elle avait cette mission, l'autre soir, au concert de mademoiselle Zoé Lecoq, une jeune artiste aveugle, qui se faisait entendre dans la salle Herz. Il y avait là une poignée d'artistes éminents, cœurs généreux qui ne se font jamais attendre quand la charité leur dit: Nous avons besoin de vous. La jeune aveugle a chanté d'une voix émue, frêle encore, mais bien conduite, un air de Donizetti. Elle a joué sur le piano, une *Pastorale* de Ravina. M. et Mademoiselle Grignon se sont fait applaudir dans plusieurs morceaux de chant. M. Lentz, l'organiste accompagnateur de Saint-Sulpice, a fait entendre quelques-unes de ses compositions, deux sur l'harmonium; elles ont été longuement applaudies et justement, ajouterons-nous. M. Bezout a exécuté avec beaucoup de talent deux fantaisies sur la flûte. M. Briard, un maître du violon, un disciple de l'école magistrale de Baillot, a fait entendre une sonate de Tartini et une fantaisie sur des motifs de Grétry. M. Briard a un archet d'acier, un archet dont l'oreille cherche le bout. Il tire le son dans une plénitude qui ne fléchit pas un instant, et le son se prolonge, augmente et diminue d'intensité, comme si un souffle puissant circulait dans le petit instrument. Dirons-nous le charme de cette sonorité? le beau style de ce ferme archet? M. Briard est dans la tradition imprescriptible des maîtres; c'est tout ce que nous pouvons dire dans ce peu de lignes qui nous est réservé.

Un poëte, puisqu'il est permis de donner ce nom à ceux que Castil Blaze appelait des paroliers, un poëte s'avisa, il y a quelques mois, de déposer un manuscrit sur le piano de M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice. Ce manuscrit était le libretto d'un opéra en un acte, intitulé: *Vendanges en Bourgogne*. Dans ses loisirs, M. Schmitt fit la musique de ce petit poëme, et il en résulta un charmant ouvrage que nous avons pu applaudir un de ces soirs, dans les salons de madame la comtesse N... de Saint-V... Les rôles étaient chantés par mademoiselle Grignon, dont le talent est des plus sympathiques; par mademoiselle Chabert, une artiste habituée aux éloges; par madame Lagnier, qui mérite si bien la réputation qu'elle s'est faite comme professeur de chant, et par M. Grignon, que les habitués du Conservatoire connaissent et apprécient. Quant à la partition de M. Schmitt, elle est écrite dans les formes ordinaires de la musique à couplets, et selon les règles du dialogue de l'opéra-comique. Elle va, elle court, elle est accorte et gaie. C'est un succès qui l'attend, si l'orchestration répond aux exigences du genre.

L'un de nos écrivains les plus distingués, l'auteur des *Trois races*, de la *Bretagne*, et d'un choix des *Pères de*

l'Eglise, M. Eugène Loudun, a réuni dans ses salons une foule d'illustrations littéraires et artistiques. Dans cette soirée, qui rappelait les belles réunions de Charles Nodier, de Madame Emile de Girardin, de l'infortunée duchesse d'Abrantès et du baron Gérard, on nous a fait entendre quelques-unes des compositions de M. Delphin Balleyguier. Parmi les morceaux qui ont été le plus remarqués, nous citerons la *Chanson de village*, pastorale ravissante, dont une pauvre femme de la Normandie, Rose Harel, a fait les paroles, un petit poëme écrit dans la simplicité du cœur; *Une Mère à son enfant*, berceuse d'un grand charme, qu'a fort bien chantée Mademoiselle Ricquier, et que le violoncelle de M. Samary accompagnait avec le pur talent qu'on lui connaît; un duo d'une extrême fraîcheur, sur des paroles de M. Théodore de Banville, et la *Dernière Feuille*, couplets où la poésie du musicien passe en suavité celle du poëte, bien que le poëte soit M. Théophile Gautier. Madame Lagnier, que nous retrouvons ici, a fait valoir cette perle de l'écrin aux applaudissements multipliés de son auditoire d'élite. Un *bis* échappé de tous les cœurs a forcé l'habile chanteuse à conquérir deux succès pour un. Le compositeur, M. Delphin Balleyguier, ne s'en plaindra pas. L'accueil fait à son œuvre lui indique sa véritable voie. C'est vers le sentiment qu'il doit diriger ses études. Ce sentiment, il le possède. La fréquentation des classiques l'affermira sur le terrain de la science. Inspiration et science, voilà la terre promise vers laquelle doit marcher la jeunesse. La gloire solide est là, comptez pour peu le le reste.

Le 16 février dernier, la Société des Instituteurs et des Institutrices du département de la Seine a voulu que la musique participât à la fête de bienfaisance qui réunissait à Saint-Germain l'Auxerrois une assemblée nombreuse. Trois cents élèves des écoles ont chanté, sous la direction de M. Desmoulin, une messe brève de la composition de M. Justin Navay. L'orgue était tenu par M. Peny, l'un des répétiteurs de la Société, et par M. Navay fils, maître de chapelle de Saint-Pierre (Montrouge). Le zèle et la persévérance avec lesquels M. Navay cherche à répandre le goût musique religieuse méritent tous nos encouragements. C'est à lui, c'est à ses efforts que nous sommes redevables de la partie artistique de cette fête. C'est un grain de plus dans le sillon.

Un riche amateur, M. Beaulieu, de Niort, l'un des plus anciens lauréats de Rome, a fondé à Paris une association musicale destinée à faire revivre les chefs-d'œuvre du chant classique, oubliés ou complétement inconnus en France. L'association donne des concerts dont l'honorable fondateur fait les frais, et dont le produit est versé dans la caisse de secours des artistes musiciens. Il est inutile de s'évertuer à faire l'éloge d'une pareille action. On la livre sans commentaires à la publicité : le public se charge du reste.

L'un des concerts de la Fondation-Beaulieu s'est donné dans la salle Herz, le 11 mars. Nous y avons vu, au milieu d'une grande foule, presque toutes nos sommités musicales, artistiques et littéraires. Nous y avons entendu, dans un silence respectueux, dix morceaux de musique religieuse ou classique. Oh! le bon air qu'on respirait dans ce voisinage de nos maîtres! les belles harmonies qui arrivaient à notre oreille. Madame Viardot était de la fête. Elle nous a chanté, de toute son âme, un air d'*Electre* et un air d'*Alcina* (*verdi prati*) de Haendel. Ce dernier morceau, d'une beauté incomparablement douce, a été bissé. Il en a été de même de plusieurs autres qui n'ont pu être recommencés. Deux chœurs sans accompagnement, *O vos omnes*, de Vittoria, et un *O sacrum*, de Giovanni-Croce, ont tenu sous le charme toute l'assemblée. Que dirons-nous du trio et chœur d'*Acis et Galathée*, opéra pastoral de Haendel? C'était merveilleux de grâce et de candeur. Jamais l'antiquité ne fit pareille idylle.

Méhul figurait sur le programme avec un extrait de sa tragédie de *Thimoléon*. M. Bataille, qui s'est fait attendre comme une majesté ne le ferait pas, a chanté, d'une voix ennuyée et ennuyeuse, un air du *Messie*, de Haendel. Nous ne connaissons pas à Paris un grand opéra du nom d'*Alcidor*, que Spontini fit représenter à Vienne, en 1825. On nous a fait entendre l'introduction et le chant du premier acte, composition un peu terne au début, mais qui se relève à l'entrée du chœur. Mozart, le divin, est venu avec la marche triomphale et le chœur du premier acte de son *Idoménée*; c'était comme un lambeau de pourpre et d'or qu'il jetait dans l'assemblée. Nous avons dit Mozart! que dirons-nous de plus? Même dans la compagnie des géants, Mozart domine toutes les têtes. C'est Mendelssohn qui fermait le programme. Quatre morceaux de l'oratorio *Paulus* (n°s 16, 22, 26 et 40), ont été exécutés. Mélange de brises et de tempêtes, éblouissement continu : voilà l'effet produit.

Mademoiselle Simon et M. Paulin ont chanté les solos avec une grande distinction; les chœurs, dont le nombre nous a paru trop restreint, ont fort bien marché. L'orchestre, dirigé par M. Deloffre, a magistralement rendu toutes les parties du magnifique programme.

Il nous reste assez de place pour constater le succès obtenu à la salle Erard par M. Ratzenberger, un jeune pianiste, élève de Listz, et attaché à la cour de Saxe.

Louis ROGER.

NOUVELLES.

Nous nous plaisons à signaler un jeune et frais talent qui vient de se révéler à Metz, dans la composition d'une messe à quatre parties, exécutée le 2 février dans l'église de Sainte-Ségolène. Mademoiselle Joséphine Caye, élevée au milieu de l'élément musical, a traduit ses gracieuses inspirations en une œuvre de goût, où la suavité des mélodies rivalise avec la distinction des accompagnements. Elle a reçu les félicitations de tous les musiciens de mérite habitant Metz, qui ont fait grande éloge de cette composition, aussi complète que distinguée.

— *L'Impartial du Nord* fait le plus grand éloge de l'orgue inauguré dans l'église d'Anzin le 23 février. Cet instrument est sorti des ateliers de M. Merklin-Schutze. C'est M. Baptiste, l'éminent organiste de Saint-Eustache, qui a tenu l'orgue, pendant la cérémonie d'inauguration, en présence d'une assemblée des plus nombreuses.

— Nos principaux facteurs d'instruments se préparent à envoyer leurs produits à l'Exposition de Londres. M. Debain exposera, entre autres, un instrument qui réunit le piano à queue, l'harmonicorde et l'harmonium, auxquels se joignent à volonté les effets de harpe de l'unicorde. Ces effets s'obtiennent à l'aide de cinquante registres et d'autres mouvements dont les combinaisons peuvent être variées.

— L'organiste de Saint-Roch, M. Auguste Durand, vient de faire un voyage en Belgique et en Hollande. Il s'est fait entendre sur le fameux orgue de Harlem. A la cour et à la société Polymnia, de Hollande, il a obtenu le plus grand succès sur l'harmonium.

— M. Aloïs Schmitt, maître de chapelle de la cour du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, était à Marseille il

y a quelques jours. Cet artiste, qui est un pianiste de premier ordre, s'est fait entendre dans plusieurs salons de cette ville.

— DANTZIG.—L'Oratorio de Rubinstein, le *Paradis perdu*, a été exécuté avec le plus grand succès; le texte est tiré du célèbre poëme de Milton. La partition offre des motifs d'une expression vraiment religieuse ; dans un petit nombre de passages se révèle l'influence que l'étude des œuvres de Mendelssohn a exercée sur ce jeune et vigoureux talent.

(*Gazette musicale*.)

— A Muskau, est mort, le 13 février, M. Léopold Schefer, poëte et musicien. Excellent organiste, il a composé un grand nombre de romances, plusieurs symphonies et ouvertures ainsi que des caprices pour piano.

— OISY, (*Pas-de-Calais*).— La solennité de l'adoration a donné lieu à l'exécution de plusieurs morceaux de M. Vervoitte. On a particulièrement remarqué le ravissant *Incarnatus est* de la messe solennelle, son *Domine salvum* et son *Adoremus in æternum* si admirablement varié. M. Jules Richard, élève de M. Vervoitte, et M. Brehelle, organiste de la paroisse, se sont mutuellement secondés pour l'exécution de ces chants liturgiques, qui font le plus grand honneur au talent de M. Vervoitte.

CORRESPONDANCE.

Aux adhésions si honorables et aux encouragements que nous avons reçus, nous sommes heureux de joindre les trois lettres suivantes :

ÉVÊCHÉ DE VALENCE (Drôme).

le 27 février, 1862.

M. REPOS,

Agréez tous mes remerciements de l'envoi que vous avez eu l'obligeance de me faire de vos livraisons spécimen de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE. Je viens de la lire avec intérêt, et j'y vois une nouvelle preuve du zèle éclairé avec lequel vous persévérez dans la propagation du véritable *Chant grégorien*, à laquelle ont si puissamment contribué les livres émanés de la Commission de Digne, dont vous êtes l'éditeur. J'y vois aussi, à la simple inspection des noms si distingués et si connus qui figurent parmi les rédacteurs, un gage assuré du bon esprit qui préside à leurs travaux, et qui ne peut qu'exercer une heureuse influence sur les destinées de la musique d'Église en France et à l'étranger.

Il est temps, en effet, que nos temples ne retentissent plus que de cette musique qui respecte, avant tout, les convenances liturgiques, et que l'on ne soit plus tenté, en l'entendant, de se croire dans une salle de concerts ou d'opéra.

J'approuve donc sincèrement votre programme et j'unis volontiers mes encouragements à ceux que vous avez déjà reçus de plusieurs de mes vénérables collègues dans l'épiscopat.

Agréez l'assurance de mes plus distingués sentiments.

† J. P. ÉVÊQUE DE VALENCE.

Paris 24 février, 1862

MONSIEUR,

Je serais charmé de pouvoir donner l'approbation que vous désirez, à l'œuvre de restauration musicale que vous avez entreprise : je posséderais un talent que je n'ai pas. N'étant point connaisseur en musique, je dois me borner à louer vos bonnes intentions. Tout ce qui a pour but de purifier les arts de l'alliage mondain, pour ne pas dire impur, dont nous sommes redevables à la renaissance du paganisme, mérite les encouragements de tous les hommes sérieux et préoccupés des besoins de l'Église et de la société. Autant la tâche est belle, autant elle est difficile à cause des préjugés, du mauvais goût et de la routine. J'espère cependant, en ce qui vous concerne, que, aidé de vos savants collaborateurs, vous obtiendrez un succès justement mérité et que j'appelle de tous mes vœux.

C'est dans ces sentiments que j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très-humble serviteur.

GAUME *Prot. Apost.*

Ajaccio, le 10 mars 1862,

Mon cher Monsieur REPOS,

Vous avez bien voulu m'exprimer le désir d'inscrire mon nom sur la liste des hommes recommandables qui patronnent vos publications liturgiques, et en particulier votre *Revue de musique sacrée*, j'y acquiesce de grand cœur et avec reconnaissance.

Ainsi que j'ai eu l'honneur de vous le marquer, dans ma lettre précédente, votre noble entreprise a toutes mes sympathies. Elle réalise un de mes vœux les plus chers, en donnant pleine satisfaction à un besoin généralement senti. Grâce au développement qu'elle vient de prendre et à la coopération des talents distingués qui s'y sont généreusement associés, elle obtiendra, je n'en doute pas, le suffrage de tous les amateurs de la bonne musique, qu'anime le zèle pour la gloire de Dieu, pour la splendeur de son culte et l'édification des fidèles.

Si la bénédiction du dernier des évêques peut vous aider à atteindre le but que vous poursuivez, je vous la donne du fond de l'âme, et supplie Dieu d'y joindre la sienne.

Recevez, je vous prie, mon cher Monsieur REPOS, avec l'expression bien sincère de mes vœux, l'assurance de tous mes sentiments pleins d'estime et d'affection.

† JEAN, ÉVÊQUE D'HÉTALONIE,
auxiliaire de Mgr d'Ajaccio.

BULLETIN LITURGIQUE.

DES PROTONOTAIRES APOSTOLIQUES.

Dans un premier article, inséré dans la *Paroisse* (1), nous avons parlé de l'origine et des attributions des protonotaires apostoliques; dans celui-ci, nous parlerons de leurs priviléges, de leurs fonctions, de leurs insignes et de leur costume.

D'abord les protonotaires apostoliques se divisent en trois classes; la première est celle des protonotaires participants, autrement dits *de collegio;* ils jouissent de la plénitude des droits honorifiques et utiles de la dignité; ils résident à Rome et reçoivent un traitement du trésor pontifical. Ils sont au nombre de sept. La seconde classe est celle des protonotaires surnuméraires, appelés protonotaires apostoliques *ad instar participantium*; ils participent à la plupart des priviléges des premiers, mais ils ne reçoivent rien du trésor pontifical. Leur nombre n'est

(1) N° du 15 août 1861, page 197.

pas limité. Enfin la troisième classe est celle des protonotaires honoraires. Les priviléges dont ils jouissent sont moindres que ceux des deux premières classes; ils sont néanmoins constitués en dignités ecclésiastiques. On les appelle protonotaires *ex privilegio, indulto*, etc. Le Saint-Siége accorde cette faveur aux hommes distingués par leurs mérites, aux dignitaires des chapitres, etc. Telle est la distinction établie dans cet illustre collége.

Les protonotaires participants assistent en *cappa* à toutes les chapelles pontificales, aux processions, aux prises de possession des souverains Pontifes, etc. Trois protonotaires sont toujours de service auprès du pape dans les chapelles pontificales. Ils siégent derrière les cardinaux-diacres, et ils ont rang immédiatement après les évêques consacrés. Autrefois même, avant Pie II, ils avaient le pas sur les évêques. Mais ils précèdent les auditeurs de rote et les clercs de la chambre apostolique, qui appartiennent d'ailleurs à des colléges très-illustres. Hors de la chapelle pontificale, ils ont encore la préséance sur tous les prélats inférieurs aux évêques, sur les abbés réguliers, etc. Ils ont le même rang dans les conciles et dans les consistoires publics.

Les protonotaires participants ainsi que les protonotaires *ad instar participantium* peuvent porter l'habit des prélats, non-seulement à Rome et devant le souverain Pontife, mais encore hors de Rome et en quelque lieu que ce soit. Cet habit consiste dans la soutane violette, les bas violets, la ceinture violette avec glands roses, la *mantelletta* de couleur et le rochet brodé. Cette *mantelletta* se porte en soie depuis l'Ascension jusqu'à la Toussaint, et en drap depuis la Toussaint jusqu'à l'Ascension. Hors de Rome, les protonotaires peuvent aussi faire usage de la mosette violette avec le rochet brodé. Les protonotaires portaient autrefois un chapeau noir orné de cordons de couleur violette; aujourd'hui ce sont des cordons de couleur rose.

Il est d'usage, tant à Rome que hors de Rome, et cet usage dérive sans doute d'un privilége apostolique, que les protonotaires participants et ceux *ad instar participantium* s'habillent et se déshabillent à l'autel; ils portent l'anneau en célébrant, se lavent les mains dans un bassin d'argent, etc. Hors de Rome, les protonotaires participants et ceux *ad instar participantium* peuvent officier pontificalement, en vertu d'une concession du pape Sixte V. Ils peuvent par conséquent porter la mitre dans les grandes messes, donner la triple bénédiction et avoir les autres insignes pontificaux, même dans les cathédrales, avec l'agrément des évêques, s'ils sont présents, et sans cela, s'ils sont absents. Mais les protonotaires *ad instar participantium*, d'après la constitution de Sa Sainteté Pie IX (1), ne peuvent plus exercer les fonctions pontificales sans l'assentiment des ordinaires des lieux. Il n'y a plus que les sept protonotaires participants qui relèvent immédiatement du Saint-Siége.

Il est à remarquer que les protonotaires ne peuvent se servir de la mitre précieuse réservée aux évêques par un décret du 27 septembre 1659, c'est-à-dire de la mitre ornée de pierreries, *mitrâ gemmatâ*; mais ils ont le privilége de la mitre brodée en or. Ils ne peuvent point avoir la pierre de leur anneau entourée de diamants. Cette garniture est une distinction de l'anneau épiscopal d'avec les anneaux des abbés, des protonotaires, etc. Ils ne peuvent pas non plus se servir de la crosse en présence de l'évêque. Quant aux insignes, les protonotaires apostoliques *ad instar participantium* ont l'usage de ceux des évêques, sauf quelques restrictions. Ainsi, pendant la messe basse, ils ne peuvent point avoir la tête couverte de la calotte. Dans les autres offices, ils ont l'usage de la calotte avec et sans la mitre, excepté *coram sanctissimo sacramento* (1).

Le privilége de l'autel portatif n'a point été révoqué par la constitution *Quamvis peculiares* de notre Saint-Père le pape Pie IX; seulement cette constitution a restreint le privilege en le soumettant à certaines lois et conditions. Voici le passage de ladite constitution qui conserve le privilége de l'autel portatif : « Nous ratifions et confirmons aux protonotaires participants le privilége de l'autel portatif, sous cette loi cependant et à cette condition qu'ils ne pourront jamais le dresser dans des maisons étrangères, à moins qu'ils ne s'y logent eux-mêmes comme voyageurs ou comme hôtes, et que la messe qui sera célébrée, ou par eux-mêmes ou par un prêtre séculier ou régulier approuvé, sur cet autel portatif, dressé dans un lieu toujours décent et aux jours solennels, ne comptera pour l'accomplissement du devoir ecclésiastique qu'aux protonotaires eux-mêmes, à leurs parents et alliés habitant avec eux et à leur domesticité, mais jamais à d'autres personnes. Quant aux protonotaires *ad instar participantium*, qui sont déjà créés ou qui seront créés dans la suite, nous leur ôtons le privilége de l'autel portatif et leur accordons seulement l'indult d'un oratoire privé soumis à la visite et à l'approbation de l'ordinaire, dans lequel ils pourront librement, aux jours solennels, en présence de leurs parents et alliés cohabitant avec eux et de leurs serviteurs, célébrer eux-mêmes ou faire célébrer la messe par tout prêtre légitimement approuvé, séculier ou régulier, à quelque ordre qu'il appartienne. »

Ainsi les protonotaires *ad instar participantium* n'ont plus, comme autrefois, le privilége de l'autel portatif, qui est spécialement réservé aux protonotaires participants; mais ils ont le droit d'avoir une chapelle dans leur maison, et ils peuvent y dire et y faire dire la messe, non-seulement tous les jours, mais encore les dimanches et les fêtes solennelles et réservées par le droit, sans être tenus d'assister à la messe paroissiale. Leurs parents et alliés qui habitent avec eux, ainsi que leurs domestiques, ont le même privilége. Cette chapelle est soumise à la visite de l'ordinaire qui pourrait refuser de l'approuver si elle n'était pas dans les conditions voulues par les saints canons, mais seulement dans ce cas. Elle doit être propre, suffisamment ornée placée dans un lieu dégagé de tout usage domestique, etc. Les protonotaires *ad instar participantium* peuvent y faire dire la messe par tout prêtre approuvé, séculier ou régulier; ils pourraient, au besoin, avoir un chapelain. Les protonotaires honoraires, dont nous allons parler, n'ont pas le droit d'avoir une chapelle privée; ce privilége est exclusivement réservé aux protonotaires *ad instar participantium.*

Les protonotaires honoraires avaient autrefois le droit de porter la soutane violette, les bas violets et la *mantelletta* de même couleur. Mais Pie VII leur a enlevé ce privilége, le décret de 1818 ne leur laisse que la soutane et la *mantelletta* de couleur noire avec le rochet. Ils n'ont jamais eu le privilége des pontificaux, ni aux messes solennelles, ni dans les messes basses. Ils ne peuvent pas se laver les mains à la manière des prélats, encore moins se servir du bougeoir ni faire allumer quatre cierges, ni avoir plusieurs ministres. Ces prérogatives sont réservées aux

(1) Voyez cette Constitution dans notre *Cours de droit canon*, 3e édition, tom. V, pag. 405. Paris. E. Repos.

(1) Lettre de Mgr Caseldi, camérier secret de Sa Sainteté, maître des cérémonies pontificales et conseiller des rites.

protonotaires des deux premières classes. Ils doivent s'habiller à la sacristie comme les simples prêtres, et ils n'ont pas le pouvoir de bénir les ornements sacrés. Ils n'ont jamais eu non plus le privilége de porter le cordon rose à leur chapeau, sauf indult spécial. En célébrant la messe ils doivent s'abstenir de porter l'anneau, mais ils ont le droit de le porter habituellement, sauf le vendredi saint, jour où il faut avoir la tristesse dans le cœur et le témoigner extérieurement. C'est ce que les cardinaux observent à Rome, et les évêques le font aussi dans leurs diocèses.

Le protonotariat honoraire est néanmoins une dignité de l'Église romaine, aussi bien que les deux précédents. Il s'ensuit que les protonotaires honoraires ont le pouvoir de faire toutes les choses qui appartiennent aux dignités ecclésiastiques; ils peuvent remplir toutes les fonctions pour lesquelles les saints canons exigent une personne constituée en dignité ecclésiastique. Ils ont de plus leurs attributions spéciales, concernant les causes de béatification et de canonisation des serviteurs de Dieu. Les protonotaires *ad instar participantium* ne jouissent à cet égard d'aucune préference sur les protonotaires honoraires, car, hors de Rome et partout où ne se trouve pas un protonotaire du collége des participants, les honoraires peuvent intervenir aux procès que l'on fait pour les causes de canonisation, ils assistent aux interrogatoires des témoins, ils signent les dépositions, ainsi que les autres actes de ces sortes de causes.

Il nous resterait à dire quels titres on peut donner aux protonotaires apostoliques. Riganti, auteur d'un excellent ouvrage sur le protonotariat, fait une longue dissertation pour montrer que le titre de *Révérendissime* convient à leur dignité, mais non celui d'*Illustrissime;* cependant la congrégation des rites a décidé qu'on pouvait donner ces deux titres aux dignitaires qui ont le privilége des pontificaux; les protonotaires honoraires n'auraient donc droit qu'aux titres de *révérendissimes* et de *clarissimes*. On donne toujours aux protonotaires, comme aux évêques, le titre de Monseigneur qui leur est dû.

Si l'on voulait avoir plus de détails sur les protonotaires apostoliques, il faudrait consulter le savant ouvrage de Riganti que nous venons de citer, et qui a pour titre : *De protonotariis apostolicis dissertationes*, un volume in-folio, imprimé à Rome en 1751. Il faudrait lire en même temps les constitutions *Cum innumeri* de Pie VII, du 13 décembre 1818, *Neminem certè latet* de Grégoire XVI, en date du 8 février 1838, et *Quamvis peculiares* de Pie IX, du 9 février 1853, qui ont modifié en plusieurs points, ainsi que nous l'avons fait voir, les priviléges des protonotaires apostoliques, ce collége illustre dont nous avons l'honneur de faire partie quoique indigne.

M. ANDRÉ,

Protonotaire apostolique, ad instar participantium.

BIBLIOGRAPHIE

RELIGIEUSE ET MUSICALE

LA PREMIÈRE AUBE, ou *l'Évangile raconté aux petits enfants*, par Mme Delphin BALLEYGUIER, un volume, orné de douze gravures; Brunet éditeur, rue Bonaparte, 31.

La première aube! c'est-à-dire la pure et douce clarté qui descend avant toute dans le cœur des enfants Cette lueur du matin de la vie n'est-elle pas dans le sourire maternel prêtant sa grâce aux charmes de l'Évangile? La mère chrétienne commente à son enfant chaque page du livre divin. L'enfant reçoit avec amour l'enseignement de sa mère et de son Dieu. Son intelligence, ouverte à demi à la parole de celui qui disait : Laissez venir à moi les petits enfants, s'éclaire des rayons de la première aube, et cette lumière, douce à l'enfant, devient un vaste embrasement de son âme. Les années sont accourues, les cheveux blonds ont fait place à d'autres; aux jeux et aux plaisirs ont succédé les recherches arides, l'âpre besoin de connaître et de compter pour quelque chose parmi les hommes; l'enfant est homme enfin. Ne faisons pas la part de ses connaissances, mais voyons celle de ses vertus : Il est bon, clément, doux, généreux, chrétien! c'est l'œuvre de la première aube; c'est l'épanouissement de la première clarté! Elle pénètre et dure. A l'heure des épreuves ou des adieux suprêmes, elle se transformera pour être une consolation. La joie de l'homme est là, comme y est la paix du monde.

Un auteur anglais, un ami des enfants, a voulu mettre à la portée du premier âge les leçons du divin Maître. Il a écrit le livre dont Mme Delphin Balleyguier vient de publier la traduction. Il était impossible de raconter d'une façon plus simple et plus attrayante, d'un ton plus affectueux et plus maternel les paraboles évangéliques. Dans cette suite de chapitres, c'est une mère, une mère chrétienne qui parle à son enfant. Il faut voir avec quelle sollicitude elle écarte un mot trop savant pour y substituer un mot élégamment vulgaire. Elle s'arrête sur une phrase, la retourne, la démolit pièce par pièce jusqu'à ce que l'enfant ait compris. Elle reprend un texte abandonné, le traduit dans une langue nouvelle, en fait jaillir la lumière, le quitte et le reprend encore.

Et quel aimable livre que celui-là! comme il sourit bien à l'enfance, comme il dit bien aux anges de la terre le *sinite parvulos venire ad me!*

Nous n'en ferons pas autrement l'éloge. Mme Balleyguier a fait la traduction d'un bon livre qui n'est lui-même qu'une traduction du livre par excellence. L'approbation de plusieurs prélats a confirmé par avance l'opinion que la presse et le public ont portée sur la *Première Aube*.

L. C. LAURENS.

LE MOIS DE MARIE, par MGR L.-A.-A. PAVY, évêque d'Alger. Deuxième édition, augmentée des prières de la sainte Messe, des Vêpres, etc. etc. 1 vol. in-32 jésus, glacé; net : 1 fr.

Le même, relié, de 1 fr. 50 à 5 fr.

Chez REPOS, 70, rue Bonaparte, à Paris.

Dominare nostri filius tuus.
JUDIC. 8, 22.

Le Culte de la Sainte-Vierge a inspiré à Mgr Pavy, évêque d'Alger, un de ces petits livres que le peuple acclame et dont les esprits cultivés font leurs délices. Le *Mois de Marie*, dont nous annonçons une seconde édition, a eu la fortune rare de plaire à tous, ignorants et lettrés.

Des milliers d'exemplaires se sont répandus dans le monde catholique. La faveur la plus méritée s'est attachée à l'œuvre du pieux et savant prélat. On a lu ses admirables pages, on y a trouvé cette foi pénétrante qui animait les Augustin et les Chrysostome. On s'est laissé entraîner au charme de ses récits et l'on a été forcé d'admirer l'art infini avec lequel il compose ses tableaux, une suite de scènes touchantes empruntées à la Vie de la Mère de Dieu depuis les temps prophétiques jusqu'à son Assomption.

Ce *Mois de Marie* est divisé par journées; chaque journée est consacrée à un épisode de cette épopée de la maternité s'accomplissant à côté du grand drame dont le sang du Christ marque le dénoûment. Mgr Pavy, qui a mis au service de la foi catholique un talent d'écrivain, qui concorde bien avec le but élevé qu'il veut atteindre, Mgr Pavy, disons-nous, a puisé dans son cœur et dans les ressources d'une plume exercée une beauté d'exposition que l'on retrouve à chaque page du livre. Les douleurs maternelles, les saintes et fécondes douleurs de la jeune mère qui voit son fils traîné devant les Juifs, traité comme un infâme et finalement cloué sur une croix ignominieuse, tous ces déchirements du cœur de Marie sont traduits avec éloquence, rendus visibles et palpitants par le vénérable prélat. On reconnaît, dans ces pages colorées, le beau style et la ferveur profonde de l'auteur des *Mandements, des Instructions* et des *Allocutions*, deux volumes médités sous le ciel africain et qui font honneur à cette vieille terre de saint Augustin où Mgr Pavy a élevé un monument éternel à Notre-Dame d'Afrique.

L'édition que nous annonçons a été revue avec le plus grand soin, et augmentée des prières de la sainte Messe et des Vêpres du dimanche. On en a fait un livre d'un agréable aspect, que l'œil aime à parcourir et que les fidèles seront heureux de posséder pendant les belles journées du

Mois de prédilection que l'Église a consacré à la REINE DES CIEUX.

Quelques titres de chapitres donneront une idée du plan adopté par l'auteur pour le *Mois de Marie.*

CINQUIÈME JOUR : *Naissance de Marie.* Prière pour demander l'amour de sa condition.

SIXIÈME JOUR : *Enfance et jeunesse de Marie.* Prière pour demander à Dieu l'amour de la loi sainte.

DIXIÈME JOUR : *Marie à la crèche.* Prière.

QUATORZIÈME JOUR : *Fuite en Egypte.* Prière.

DIX-HUITIÈME JOUR : *Marie aux noces de Cana.* etc.

L. ROGER.

DU CULTE de la très-sainte Vierge, par Mgr L.-A.-Pavy, évêque d'Alger. 1 volume in-32; net : 60 cent.

Avec la même ardeur et le même talent que pour son *Mois de Marie*, l'auteur du *culte de la très-sainte Vierge* a résumé dans le petit livre qui porte ce titre tout ce que la théologie, la philosophie et la pratique pieuse fournissent de preuves et d'exemples en faveur de la dévotion à Marie. On y trouvera une lecture fortifiante, une argumentation d'une grande force. Le savant écrivain y révèle dans le plus vif éclat les qualités de son talent et les vertus de son âme. Ce petit ouvrage est, sans contredit, l'un des plus remarquables qu'ait inspirés le culte de la sainte Vierge.

LE MOIS DE MA MÈRE, par Ed. TERWECOREN. De la Compagnie de Jésus, 1 beau volume Charpentier, glacé, prix net, broché 2 fr.; relié propre, 3 fr.; doré sur tranche, 4 fr. 50 c. 60 cent., en sus par la poste.

Ce nouveau MOIS DE MARIE, publié par le Directeur des *Précis historiques*, est *réellement nouveau.* Il renferme la *Vie de la Sainte Vierge*, extraite exclusivement des Œuvres complètes de Bossuet.—Chaque jour aura pour lecture : 1° une partie de cette *Vie*, — 2° un *Exemple*, peu connu et récent; — 3° une pièce de *Vers* sur la sainte Vierge, pouvant servir de cantique; — 4° une *Pratique*, ou examen sur les commandements de Dieu et de l'Église, etc. — Le nom seul de Bossuet suffit pour donner de la vogue à ce livre. Nous savons, en outre, que l'auteur a recueilli, pendant plusieurs années, des exemples de la protection de Marie, et qu'il a obtenu l'autorisation de reproduire les vers de quelques-uns de nos poëtes religieux; on comprendra, en outre, qu'aucune pratique n'est plus agréable à la sainte Vierge et ne produit des fruits plus permanents, l'observation des préceptes de Dieu, etc. — Ces considérations, courtes mais substantielles, suffisent pour faire espérer que beaucoup de serviteurs et de servantes de Marie s'empresseront de recourir au *Mois de ma mère.*

4 CANTIQUES DU MOIS DE MA MÈRE, avec accompagnement d'orgue ou de piano, harmonisés par Ch. POLLET. Grand in-8° jésus, prix net 4 fr,

MOIS DE MARIE DES PRÉDICATEURS, OU COURS COMPLET DE SERMONS, CONFÉRENCES, pour tous les jours du *mois de Marie*, pour toutes les fêtes de la sainte Vierge, etc., par M. l'abbé MARTIN; 2 beaux vol. grand in-8. *franco*, net 10 fr.

LYRA ANGELICA ou *Recueils de Motets*, cantiques, antiennes, hymnes, etc., harmonisés à 2, 3 et 4 voix, pour le *mois de Marie*, pour les saluts du Saint Sacrement, etc., par l'abbé MOREAU; 1 beau vol. in-8, jésus, net 6 fr. 50.

M. l'abbé W. MOREAU a conquis par ses *ÉCHOS* et par un grand nombre de morceaux de musique sacrée une place trop distinguée parmi les compositeurs de musique religieuse pour que ce nouvel ouvrage ne soit pas accueilli du public avec toute la faveur qu'il mérite.

OFFICES DE LA QUINZAINE DE PAQUES. Notés en plain-chant, à l'usage de tous les diocèses. 1 joli vol. broché, net 3 fr. *Le même*, relié en toile anglaise 4 fr. *Le même*, relié en basane gaufrée, 4 fr. 50. *Le même*, relié en basane gaufrée, dorée sur tranche, 5 fr. 50.

Cet ouvrage important par la matière qu'il contient, commence par l'Ordinaire de la messe et par les antiennes notées de la bénédiction de l'eau. Je comprend tout ce qui se récite et se chante depuis le dimanche de la Passion jusque et y compris le dimanche *in albis*, avec toutes les rubriques pratiquées pendant ces grands mystères de la religion; on ne s'est pas contenté d'y noter les *introïts, graduels, traits, offertoires, communion*, etc., les *antiennes, hymnes, répons* des vêpres et des complies, les *lamentations* des ténèbres, les *cantiques, hymnes* et *proses*, les *antiennes* à la sainte Vierge et les *psaumes*, etc., il est enrichi des *épîtres* et *évangiles* ainsi que des *Passions* de Notre-Seigneur.

Les fidèles pourront suivre les Offices de ces grands jours, et mêler leurs voix à celles du chœur; ils auront sous leurs yeux tous ce qui se récite et se chante pendant toutes les parties de la Messe, des Vêpres, Complies, Ténèbres, Processions et Saluts.

PASSIONS DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST. Tirées d'un manuscrit des célestins de paris, notées en plain-chant. 1 vol. in-4 glacé : 3 fr.; franco 3 fr. 50; relié, franco, 5 fr. 50.

Un des caractères les plus remarquables du mouvement liturgique qui s'opère, c'est le désir de restituer le plain-chant, de le replacer dans les conditions de son origine, et de rendre ainsi à cette partie du culte catholique cette antique beauté qui ravissait le siècle de saint Grégoire le Grand. Pour atteindre ce but, plusieurs hommes de science et de foi se sont mis à fouiller dans les trésors manuscrits du moyen âge pour découvrir la meilleure notation du chant grégorien, les signes qui en assuraient la bonne exécution afin de lui maintenir sur les âmes l'ascendant de sa destination religieuse. Les notes y sont de trois espèces : les longues, figurées par des carrés à queue; les brèves, par des carrés simples; et les semi-brèves par des losanges.

Ce chant peut être adopté préférablement à tout autre, dens toutes les églises où l'on chante la Passion du dimanche des Rameaux et du Vendredi-saint. Car on ne peut manquer de reconnaître l'incontestable supériorité de ce chant sur tous ceux qui sont actuellement connus. Ses modulations sont toujours pures, sobres, naturelles, et néanmoins très-expressives. On remarque surtout celle qui est appliquée aux paroles de Notre-Seigneur : *Eli, Eli, lamma sabactani;* c'est le cri de la plus excessive désolation.

L'abbé ARNAUD.

RECUEIL DE QUINZE MOTETS au Saint-Sacrement, à la sainte Vierge et à saint Joseph, pour le *mois de mai*, et les autres fêtes de l'année; à 1, 2, 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue par l'abbé M. ALIX, vic. de St-Thomas d'Aquin. Grand in-8° jésus, prix net, 6 fr. 50 c.; franco, 7 fr. 50.

PREMIÈRE MESSE SOLENNELLE à trois voix; soprano et basse, ténor (ad libitum), avec accompagnement d'orgue, deuxième édition; par M. E. G. JOUVE, chanoine de Valence. 1 vol. g. in-8°, jésus, net 7 fr. 50.

RECUEIL DE MOTETS à 3 et 4 voix, avec accompagnement d'orgue pour le *mois de Marie*, par M. E. G. JOUVE, chanoine de Valence. 1 beau vol. g. in-8, jésus, net franco. 7 fr. 50.

RECUEIL DE DOUZE CANTIQUES à la *Sainte Vierge, au Saint-Sacrement*, etc., pour le *mois de Marie* et les autres fêtes de l'année, par M. l'abbé JOUVE. 1 beau vol. g. in-8, jésus net. 7 fr. 50.

RECUEIL DE DIX-NEUF CANTIQUES pour le *mois de Marie*, disposés à quatre voix, d'après de très-anciennes Mélodies Italiennes, avec accompagnement d'orgue à l'usage des séminaires, colléges et maisons d'éducation. Pour la distribution des prix, par M. Adrien de LA FAGE. 1 vol. g. in-8; net 7 fr. 50.

MÉTHODE DE CHANT pour les écoles primaires, par une Societe d'artistes amis de l'enfance. Prix net 25 cent. Tous ces ouvrages se trouvent a la librairie E. REPOS.

DE L'INSTITUTEUR PRIMAIRE au point de vue de la propagation du plain-chant et de la musique religieuse. Par M. J. Jouan (de Saint-Donan), Instituteur organiste.

Chez l'auteur, A. Caro (Morbihan).

DERNIÈRES NOUVELLES

La triste nouvelle de la mort de M. Halévy est arrivée à Paris, le 17 de ce mois. L'illustre auteur de l'*Eclair*, de la *Juive*, de la *Reine de Chypre*, est décédé à Nice, où il était allé demander à un climat plus doux le rétablissement de sa santé. M. Halévy avait 62 ans. Nous lui consacrerons une Notice.

E. REPOS, Libraire-Éditeur-propriétaire.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain en Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 6. — 15 AVRIL. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.
Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AUX LECTEURS DE LA REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

En devançant de quinze jours l'apparition du NUMÉRO D'AVRIL, cela nous permet de livrer à nos abonnés une quantité de musique qu'ils pourront utiliser pour les fêtes de Pâques.

Ils recevront donc sous la même couverture les livraisons de MARS et D'AVRIL, avec les morceaux suivants :

MUSIQUE DE CHANT

OFFERTOIRE à trois voix pour le jour de Pâques, par CÉSAR FRANCK, organiste et maître de chapelle de Sainte-Clotilde.
O SALUTARIS à quatre voix, par LESECQ.
BENEDICTUS à deux voix, par OBERHOFFER.

MUSIQUE D'ORGUE

OFFERTOIRE, par GEORGES SCHMITT, organiste de Saint-Sulpice.
PRÉLUDE en *si* bémol, par J. S. BACH.

Le numéro d'avril n'a que huit pages de texte, mais les **Trente pages de musique** que nous offrons à nos abonnés, compensent bien ce déficit. Le sacrifice est de notre côté, mais loin de nous en plaindre, nous continuerons de mériter ainsi les sympathies si nombreuses et si honorables qui accueillent notre publication.

Le *numéro* du 15 MAI paraîtra le 15 AVRIL. Nous pourrons ainsi offrir à nos abonnés **Trois cantiques** *pour le mois de Marie,* par ADRIEN DE LA FAGE, dont l'art religieux vient d'éprouver la perte; **un cantique** sur le même sujet, par M. l'abbé JOUVE, chanoine, et une **Mélodie à la Vierge,** par M. GEORGES SCHMITT. Les quatre premiers de ces morceaux seront donnés aux abonnés de la *Revue* à TITRE DE PRIMES ; ils ne diminueront pas la quantité de musique qui leur est assurée par le choix sévère du *Comité de Rédaction et de Patronage.*

RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE

Trois livraisons du RÉPERTOIRE sont en vente: janvier, février et mars. Voici ce qu'elles contiennent :

JANVIER.—SIX MOTETS DE PALESTRINA. *O bone Deus, O salutaris, Alma Redemptoris, Mater hæc dies, Tu es Petrus, Exultate Deo.* — UN MOTET de BARTOLOMEO CORDANS, *Alme Deus* à trois voix, et un PRÉCIS sur la vie et les ouvrages de PALESTRINA par ADRIEN DE LA FAGE, avec un avis sur l'interprétation de la musique Palestrienne.

FÉVRIER.—DIX-HUIT PRÉLUDES *pour l'orgue,* par NIVERS (1667). — Pièces courtes, d'une exécution facile, transcrites et registrées par Charles Vervoitte.

MARS. — TROISIÈME MESSE, dite de saint Nicolas, à trois voix égales, hommes, femmes ou enfants, par MICHEL HAYDN. Accompagnement d'orgue, par CHARLES VERVOITTE, Cette livraison ne contient qu'une partie de la messe, *kyrie* et *gloria.* La suite paraîtra le mois prochain.

La livraison d'avril contiendra la fin de la messe de Haydn.

Cette messe, dite de saint Nicolas, est d'un usage excellent et de chaque jour. Elle convient aux établissements religieux, aux institutions, aux écoles chrétiennes, aux orphéons, etc., etc. Elle est facile, chantante, harmonieuse, et forme pour ainsi dire une suite de mélodies toutes empreintes du génie religieux de Haydn. M. Charles Vervoitte, qui a la direction de notre répertoire, y a mis tous ses soins, aussi bien pour l'accompagnement d'orgue que pour la correction des parties.

L'ÉDITEUR.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Nous croyons être agréable à nos lecteurs, en leur donnant le remarquable discours prononcé par Mgr Plantier devant les élèves de la Maîtrise de Nîmes.

MESSIEURS,

Il faut de la musique religieuse au culte catholique; pour avoir de la musique religieuse, il faut ressusciter la gloire des anciennes maîtrises : telles sont les deux questions que nous traitâmes rapidement, l'année dernière, dans une solennité pareille à celle qui nous rassemble. Telles sont aussi les pensées sous l'inspiration desquelles nous avons fondé cette jeune école de chant, j'allais dire cette lyre aimable et vivante, dont vous venez d'entendre petiller les accords.

Mais, après avoir créé la Maîtrise, après avoir décidé qu'elle exécuterait de la musique religieuse, il s'agissait de lui donner un répertoire. Laissez-nous vous dire, en peu de mots, les principes qui nous ont guidés dans le choix et la composition de ce recueil.

Nous voulons, avant tout, que la musique soit d'une origine saine, c'est-à-dire, qu'au lieu d'être un emprunt profane, elle ait jailli d'une intention religieuse, et qu'elle ait été composée directement pour le culte sacré. On peut, sans inconvénient, je dirai même avec avantage, transformer des temples païens en églises chrétiennes. En Sicile, j'ai vu la cathédrale de Syracuse installée dans un édifice consacré jadis à Minerve, si je ne me trompe. Et qui jamais aura la pensée de s'en faire un scandale? A Rome, le voyageur vénère, depuis des siècles, la mémoire de tous les Saints, dans ce Panthéon d'Agrippa qui fut autrefois voué à l'adoration stupide de tous les dieux. Et qui oserait blâmer ce changement de destination? La foi s'en réjouit, au contraire; elle est heureuse de voir la vérité régner sur les autels mêmes de l'erreur, et la majesté souveraine du Très-Haut remplir un sanctuaire longtemps souillé par la présence d'abjectes idoles, auxquelles désormais il n'ouvrira plus ses barrières.

Il n'en est pas de même pour la musique. Quand elle est née d'une inspiration profane, quand elle a passé par les succès et les déshonneurs de la scène, on ne l'admet pas à figurer, avec convenance, dans les chants et les fêtes du sanctuaire. Elle porte alors une tache originelle que nul baptême ne peut effacer. Le motif sera grave, religieux, extatique, tant qu'il vous plaira; le souvenir de l'opéra dont on l'aura détaché, du théâtre sur lequel il aura retenti et où il retournera bientôt, des voix remarquables mais peu célestes qui l'y auront chanté et qui naturellement l'y chanteront encore, viendra toujours le flétrir aux yeux de la délicatesse chrétienne. Involontairement on verra s'agiter autour de ces mélodies mondaines, une foule d'images et d'émotions peu dignes de la sainteté des autels et des chastes préoccupations de la prière; et, dans un mélange insurmontable d'étonnement et de tristesse, on se demandera pourquoi les hymnes de Baal viennent s'égarer ainsi sur la harpe des Prophètes.

Je sais bien, Messieurs, qu'à notre époque, tout le monde n'a pas suivi cette doctrine comme règle de conduite. D'un bout à l'autre de la France, Babylone a fait irruption dans Jérusalem. On ne pourrait dire combien de cavatines et de romances ont reçu mission d'inviter au recueillement pendant les Saints-Mystères. Qui se chargera d'énumérer les opéras transfigurés en messes ou plutôt les messes travesties en opéras? On changeait le français du poëme en latin liturgique; le premier acte devenait un *Kyrie*, le second un *Gloria*, le troisième un *Credo*, et tout l'ensemble se nommait la messe de *Joseph* ou la messe de *La Vestale*.

On songeait peu, dans le principe, à s'offenser de ce procédé musical; mais, aujourd'hui, ce genre de transaction n'est plus accepté. Non-seulement les chrétiens pieux, mais même des catholiques, peu dignes de ce nom, ne peuvent souffrir que l'Église soit une succursale du théâtre. Quand ils entendent à la messe du len-

demain les chants qu'ils ont entendus la veille au spectacle, ils en sont choqués, et pour notre part, nous trouvons leur susceptibilité parfaitement légitime. Qu'on nous donne du Méhul ou du Piccini, je le veux bien ; mais que ce soient des œuvres composées par ces grandes artistes pour l'usage du culte divin. On pourra regretter, sans doute, que les auteurs ne soient pas restés purs de toute production mondaine. Mais enfin, nous ne les blâmerons pas, à travers leurs fautes, d'avoir fait une bonne action ; et parce que Mozart a écrit *Don Juan*, nous nous garderons bien de repousser son immortel *Ave verum*. Ce que nous repoussons, c'est l'application d'une musique primitivement profane aux cérémonies sacrées. Qu'il s'agisse de l'orgue ou du chant, peu importe; notre intolérance est la même. Pour les instruments comme pour les voix, nous tenons à ce que tout soit éclos d'une pensée religieuse. Nous n'aimons pas à voir jeter sur les autels de Jésus-Christ, des fleurs et des victimes qui aient déjà traîné sur les autels des faux dieux.

Sévères sur ce point, nous le sommes aussi sur un autre; mais sans aller à l'excès. De nos jours, on a vu des réactions manifestement exagérées. Les deux derniers siècles n'avaient rien compris à la valeur de l'architecture ogivale : le grec seul était beau. Depuis vingt-cinq ans, l'architecture ogivale a pris le dessus à tel point que tout autre style est sans mérite, et que Saint-Pierre de Rome disparaît humilié devant les cathédrales de Cologne et d'Amiens. C'est au moins ce qu'on a prétendu dans certains groupes archéologiques. Il en a été de même pour la peinture ; il n'y a pas le moindre cas à faire ni de la grande école romaine et bolonaise, ni de l'école vénitienne. Cimabué, Giotto,. Fra Giovanni da Fiésole et le Pérugin : voilà pour certains esprits, les dieux suprêmes de l'art. Je n'ai pas besoin de vous dire tout ce que ces appréciations ont d'inacceptable ; il n'est personne ici, qui ne sent qu'elles manquent de mesure, malgré le mérite incontestable de ceux qui en sont l'objet.

On a cédé au même entraînement en matière de musique. Beaucoup d'hommes même intelligents, n'ont voulu voir la bonne musique, la vraie musique religieuse, que dans les œuvres lyriques d'un siècle, d'un pays ou d'un maître : ainsi l'un ne voudra que des chants du quatorzième siècle ; à cet autre ne faites entendre que l'Allemagne ; à ce dernier ne parlez que d'Allegri ou de Marcello. Nous ne sommes partisans, dans notre humble philosophie, ni de ces préférences ni de ces exclusions absolues. C'est notre conviction, que tous les pays et tous les âges peuvent avoir de la grande musique ; et quand nous rencontrons des compositions qui nous paraissent en porter le caractère, nous leur ouvrons à deux mains les barrières de notre repertoire, quels qu'aient été d'ailleurs, le jour et le lieu de leur naissance. Anciennes ou modernes, italiennes, espagnoles, belges, saxonnes, françaises et même anglaises, le génie et le bon goût, si elles en sont empreintes, leur donnent, par eux seuls, droit de cité dans notre estime et dans notre chapelle. Rinck y peut trouver place à côté de Hændel, et l'abbé Rose obtiendra la liberté de s'y faire entendre après Pergolèse. Ce n'est pas qu'en rapprochant ainsi tous les auteurs, nous prétendions les confondre dans une estime uniforme. Mais, en tenant compte des nuances et des inégalités, nous admettons la fraternité universelle dans la bonne musique comme dans la vraie foi ; et pourvu qu'il ait trouvé le véritable accent du lyrisme et de la piété, nous ne consentirons jamais à traiter un talent quelconque en proscrit et même en étranger.

Nous y sommes encouragés par de nobles traditions et d'illustres exemples. Les Papes ne laissent jamais exécuter, dans la chapelle Sixtine, que les grandes compositions de l'immortel Palestrina. On y possède à ravir le secret de les interpréter, et c'est là qu'il faut nécessairement aller pour apprécier les œuvres de ce maître si justement renommé. Mais en dehors du Vatican les Souverains Pontifes encouragent d'autres maîtres à se produire ; ils excitent une émulation féconde entre les auteurs lyriques, et, quand l'un d'entre eux a fait un chant remarquable, ils s'empressent de lui décerner des récompenses plus ou moins glorieuses. C'est ainsi que Pie IX a traité, il n'y a pas très-longtemps encore, Capocci, maître de chapelle à la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Cet artiste éminent avait fait sur le *Laudate pueri Dominum* une partition magnifique. Après avoir entendu cette grande œuvre pour la première fois, le Pape nomma l'auteur, chevalier d'un ordre pontifical. Ainsi prouvait-il, comme l'avaient fait ses augustes prédécesseurs, que si Rome a des préférences, elle n'a pas de parti pris. Nous ne risquons pas de nous égarer en nous conformant à ce grand modèle. — Tel est donc notre premier principe : nous voulons une musique de bonne origine et, passez-moi l'expression, de bonne race ; c'est-à-dire éclose

directement d'une pensée religieuse et marquée au coin d'une grande manière, sans intolérance pour aucune école. Nous craignons également les transactions mondaines et les exclusions systématiques.

Revue du Languedoc.

(*La suite au prochain numéro*).

PROPOSITIONS
POUR L'AMÉLIORATION DU PLAIN-CHANT.

C'est une opinion généralement répandue, qu'il suffit pour chanter le plain-chant de connaître les notes et de faire à peu près les intervalles. Cette erreur provient de l'idée fausse qu'on se fait d'un chant. On croit que c'est une suite arbitraire de sons, sans lien raisonnable, n'ayant ni sens ni goût fixe.

Cependant il n'en est pas ainsi. Les mélodies du plain-chant ne forment une succession de sons dépourvue de tout esprit, alors seulement qu'elles sont mal exécutées, ce qui a lieu le plus souvent. Toutefois, il est juste de reconnaître que la faute n'en est pas toujours aux chantres, mais généralement à la mauvaise rédaction de nos livres de chœur qui, pour la plupart, indiquent fort mal le rhythme.

Si, dans le plain-chant, il ne peut être question d'une véritable mesure, la durée des notes varie cependant d'une façon notable.

Cette durée des notes, quelle qu'en soit la proportion mathématique ou non, constitue ce que nous appelons le rhythme ou mètre (*metrum*).

Dès lors qu'on néglige cette partie essentielle du chant, que ce soit ou non par la faute des éditeurs, la mélodie sacrée perd aussitôt la plus grande partie de sa beauté; elle y perd son allure et devient cette chose inqualifiable qui retentit d'ordinaire dans nos églises.

Dans la notation actuellement en usage, le signe de la durée se présente sous trois formes, qui sont : 1° *la longa* (la note longue), 2° *la brevis* (la note brève) et 3° *la semi-brevis* (la note semi-brève).

Dans les anciens manuscrits, on trouve aussi *la plica* (note oblique ou note inclinée). On ne chante que les deux notes qui se trouvent aux deux extrémités de ce signe particulier. — Malheureusement, cette note si importante a été bannie de nos livres de chant. Il serait de la plus grande nécessité de la rétablir, et le plain-chant y gagnerait considérablement, comme nous allons le prouver.

Un chanteur intelligent comprend sans peine que la beauté d'une mélodie ne consiste pas seulement dans l'arrangement des sons dont elle est formée. Quel que soit le goût qui a présidé à cet arrangement, il est peu de chose si la durée des notes, leur degré de force et de douceur ne sont pas arrêtés et fixés avec un goût pour le moins égal.

Il suit de là que les mélodies du plain-chant doivent remplir toutes ces conditions. C'est à ce prix seulement qu'elles feront impression sur les auditeurs, et qu'elles se trouveront dans les lois de l'esthétique, qui est la science du beau.

Là où il n'y a pas de variété, pas de changement d'allure, là doit nécessairement régner l'ennui.

Dans la plupart de nos livres de chœur, la durée des diverses notes et leur accentuation sont indiquées, comme nous l'avons dit plus haut, d'une manière bien imparfaite et très-fautive.

La *brevis* ou note carrée indique la vitesse normale suivant laquelle les mélodies du plain-chant doivent être exécutées; — généralement, on lui donne la durée équivalente à celle d'une *blanche* dans la mesure *alla breve*, marquée d'un *C* barré. C'est pourquoi on écrit la plupart des mélodies avec les notes de ce genre. Elles ne se trouvent pas seulement sur des syllabes longues, mais aussi sur les syllabes brèves qui ne sont pas antépénultièmes.

Elles composent encore la plus grande partie d'un groupe de notes sur une syllabe.

La *longa* ou la note à *queue* devrait être généralement sur une syllabe longue; elle devrait servir à marquer les notes qui doivent être accentuées. Dans la plupart des éditions, elle se trouve cependant en dehors de ces principes.

L'exécution d'une mélodie ne sera parfaite qu'autant que le chanteur saura quelles notes doivent être brèves, quelles notes doivent être longues, quelles notes doivent être accentuées.

Mais comment distinguer ces notes? — Une règle générale, et qui découle de la nature des choses, exige que toute succession de sons en montant soit exécutée *crescendo*, c'est-à-dire en croissant de force, et que la plus haute note d'un groupe soit la plus fortement accentuée.

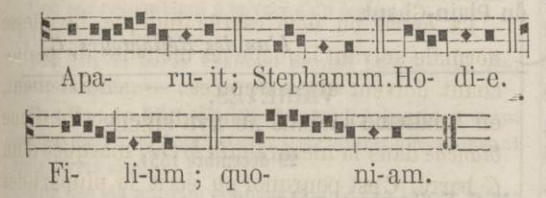
Cependant, il y a souvent des exceptions à cette règle, et le *Directorium chori* de Guidetti nous donne là-dessus des explications assez précises et conformes à ce qui se faisait autrefois à ce sujet.

Dans ce livre, l'accent tonal est réglé d'après les principes suivants :

1° Lorsqu'il se présente un groupe de notes ou une suite ascendante sur une syllabe accentuée, si la plus haute note de ce groupe est en même temps la dernière, elle doit recevoir l'accent, c'est-à-dire être chantée plus fort et être tenue plus longtemps que les autres. Que cette note se soit déjà rencontrée dans le groupe, peu importe ; cela n'ôte rien à la règle.



Lorsque la plus haute note n'est pas en même temps la dernière du groupe, elle ne reçoit pas d'accent; c'est toujours la dernière qui le prend, bien entendu. Elle ne comporte pas non plus le *portamento*.



Sans rien changer à l'ordre de choses établi, nous voulons essayer quelques améliorations qui se feront aisément dans les livres de chœur, mal rédigés la plupart.

La *semi-brevis* ou la losange est toujours sur une syllabe brève, et habituellement toute seule; mais il n'est pas rare de voir plusieurs notes brèves, surtout dans une suite de sons ascendants, sur une syllabe longue.

Dans les bons livres de chant, la semi-brève indique cet agrément que nous appelons *portamento*, c'est-à-dire le coulé doucement fait d'une note à une autre. Si l'on observe mal le *portamento* il rend le chant choral lourd et traînant. Mais comme, dans la plupart des livres, ce *portamento* n'est nullement indiqué, il est donc nécessaire d'éveiller l'attention du chantre à cet égard, et de lui indiquer les endroits où il doit être fait.

Le *portamento* doit toujours être employé sur des mots composés de plusieurs syllabes dans une succession de notes descendantes, lorsque la *dernière* de deux ou de plusieurs notes arrive sur une syllabe, et lorsque la *première* de la syllabe suivante se trouve sur le *même degré tonal;* pourvu, toutefois, que cette dernière syllabe ne soit pas une brève, comme dans ces mots : *Gloria*, *initium*, *Dominus* et autres. Les notes marquées d'un astérisque dans les exemples suivants, doivent donc être chantées très-brièvement, et attaquées très-légèrement avec la voix.

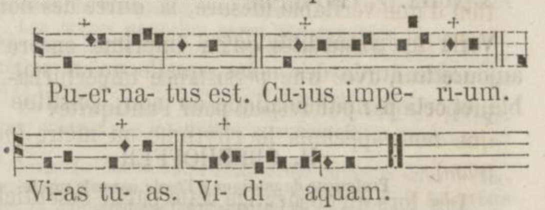
Les groupes de notes marqués d'une étoile représentent la plique usitée autrefois dans la notation du plain-chant.



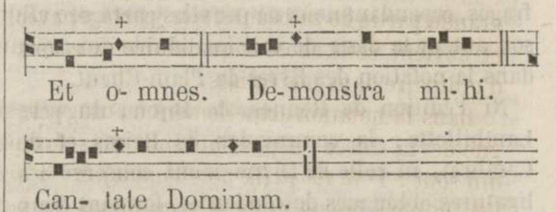
Dans les exemples suivants le *portamento,* d'après la règle ci-dessus, ne peut être employé.



Dans une suite de notes *ascendantes*, le *portamento* ne peut s'employer partout. — C'est au goût éclairé du chantre à distinguer les passages susceptibles de le recevoir. Mais doit-on abandonner à tous les interprètes du chant sacré l'exécution, selon les règles, de ces passages? Nous ne le croyons pas. On va voir pourtant, par les exemples suivants, de quel secours et de quel grand effet peut être le *portamento* dans l'exécution de ces formes mélodiques.



Dans les exemples suivants le *portamento* sera d'un très-mauvais effet.



Il serait donc à désirer que, dans les nouvelles éditions des livres de chœur, on indiquât le *portamento* partout où il doit être fait. Le rétablissement de la *plique,* dont nous avons déjà parlé, atteindrait parfaitement ce but. C'est un signe excellent, qui se trouve dans beaucoup de manuscrits anciens.

On ne chante, répétons-le ici, que les deux bouts de la *plique*, et cela, de la façon suivante : On appuie sur la note qui tient à la queue et qui

est la note principale; on glisse sur la note accessoire, qui est à l'autre bout, à l'aide du *portamento*.

Nous reproduisons les exemples donnés plus haut, avec addition de la *plique*. On se rendra compte facilement du rôle que la *plique* pourrait remplir dans nos éditions modernes, et l'amélioration qu'elle est appelée à porter dans l'exécution du plain-chant.



Nous passerions les bornes de cet article si nous nous étendions davantage sur la distribution défectueuse des notes faites sur certaines syllabes, de même que sur la négligence ou l'inobservation de l'accent phonique. Nous nous contenterons de donner encore quelques exemples :



Voilà les absurdités qu'on imprime encore aujourd'hui, avec une persistance imperturbable, et cela par pur respect pour l'antiquité !

H. OBERHOFFER,
Professeur de musique à l'école normale royale de Luxembourg (Pays-Bas).

L'article qu'on vient de lire a tous nos suffrages, cependant nous ne pouvons partager avec son auteur le désir de voir introduire LA PLIQUE dans la notation des livres de Plain-Chant.

Ni l'édition de Rennes, de Dijon, du père Lambillotte, la commission de Reims et de Cambrai, ni celle de Digne n'ont conservé les ligatures oblongues descendantes, formant deux notes dans les anciens manuscrits et les vieux livres de Plain-Chant; ils ont également rejetés les ligatures binaires ascendantes, marquant deux notes superposées, comme on en voit beaucoup dans les mêmes ouvrages. Et en cela, la commission de Digne, de Reims, ainsi que les autres éditeurs ont parfaitement agi. Ces figures de notes sont inusitées depuis des siècles; elles ne nous disent plus rien, par elles-mêmes, sous le rapport du rhythme; la fonte de pareils caractères eût exigé des dépenses aussi considérables qu'inutiles ; les quatre lignes de la portée musicale eussent dû être *beaucoup* plus espacées pour recevoir convenablement les ligatures binaires ascendantes dont il vient d'être question, et il en serait résulté des volumes *énormes* et d'un *prix exorbitant*. Cette espèce de restauration, qui n'est au fond qu'un *clinquant* sans valeur réelle, n'est bonne tout au plus qu'à faire croire aux *apparences* de la science et de l'érudition. On a assez sacrifié à cette vaine idole, et il ne faut pas, pour être agréable à quelques esprits *superficiels* et *creux*, donner au public des livres d'une lecture musicale *difficile, inutile* et *coûteuse*. Encore une fois, les éditeurs des livres du Plain-Chant, les commissions de Digne, Reims et Toulouse ont fait preuve de bon sens, en ne se laissant point séduire par quelques hiéroglyphes de notation que les siècles ont effacés de l'écriture musicale du Plain-Chant.

L'un des Rédacteurs, G.

VARIÉTÉS.

ORGUE FRANCAIS AU XVIe SIÈCLE.

29 décembre 1551.

M. G. F. Chambers, qui travaille à un grand ouvrage sur les orgues françaises et italiennes, a bien voulu nous donner une copie de la pièce intéressante qu'on va lire, et qui fait partie des archives du département de l'Aube. C'est un marché pour la construction d'un orgue destiné, en 1551, à l'église Saint-Étienne, de Troyes. Ce document a été déjà imprimé, mais incomplétement. Nous le donnons dans son entier.

A tous ceulz qui ces présentes lectres verront :

Jehan de Mesgrigny, escuyer licencié es loix, prevost de Troyes et garde du sel aux contractz de la dicte prevoste, Salut. — Scavoir faisons que pardevant Anthoine Cochot et Jacques Cousin, notaires du Roy, nostre sire, et bailliage et prevoste du dict Troyes, fut present en sa personne Francoys des Oliviers, maistre composeur d'orgues, natif de Lyon, demorant a present a Troyes et recognut de sa bonne volonté avoir convenu et marchandé aux venerables de l'eglise collegiale Monsieur Saint-Estienne de Troyes, stippullant; et ce acceptant par vénérables et discrettes personnes maistres Yves le Tartrier, doyain; Guillaume Millet, scolastique ; Jehan Looyon, chevesier ; Nicolle Jolly, Anthoine Martin, Pierre Bonnel et autres, capitulairement, et assemblez a leur chapitre jusques au nombre vingt. De par le dict recosnoissant a ses frectz et despens faire et asseoir en la nef de la dicte église sur la charpenterye, puis naguieres faicte de l'ordonnance des dictes vénérables a l'androit de la porte de la dicte église du costé du palais du Roy, unes orgues du ton de six pieds et monstre aussi de six pieds, *lanctrine* de trois pieds qui est a la double de six pieds, et les tuyaulx de la monstre seront de la grosseur de la monstre de ceulz de Sainte-Genevielfve, à Paris, et plus gros suivant le patron et devis delivré par le dict reconoissant aux dicts vénérables paraphé des dictz notaires, et ainsi qui s'ensuit, assavoir :

Ung fuz avec les mantaulx, le dict fuz de seze pieds de large et de haulteur selon le lieu et que l'heure la requiert, bien proportionné, honeste et de belle menuiserie selon le dict pourtrait.... fin se fera.

Ung sommier grant et neuf pour poser dix registres sur lesquelz y aura dix compagnies de tuyaulx, à chescune marche ung tuyau et aucun doubles pour estre plus armonieux pour former le plain jeu d'orgues afin qu'ils soient oyez par toute la dicte église.

Lesquels registres feront la diversité des jeux qui s'ensuivent :

Premièrement. Ung plain jeu bien armonieulx.

Ung jeu de flustes d'allemens.

Ung jeu de narraz.

Ung jeu de flustes fait à neuf trous.

Ung jeu de haultboys avec la saqueboutte et le cornet sonnant comme quatre joueurs qui est une chose excellente.

Ung jeu de voix humaines contrefaictes comme quatre chanttres à voix tremblante.

Ung jeu de cimballes.

Ung jeu de doubles flustes.

Ung jeu de fiffres.

Ung jeu de doucines.

Ung jeu ressemblant à la voix d'un faulcet.'

Ung jeu de harpes.

Ung jeu de *borde* chantant comme pelerins qui vont Saint-Jacques avec une voix tremblante.

Ung jeu de fiffre d'Allemant avec le tabourin sonnant comme dans une bataille avec trois aultres fiffres sonnant trois divers sons.

Ung jeu de musette sonnant comme ung berger estant aux champs.

Item. Y aura une basterie de sonnettes qui se joueront quand on vouldra.

Item. Y aura sept marches qui se joueront tant avec les pieds que les mains.

Item. Une voix de rossignol se mouvant et batans les ailes comme s'ils estoient en vyes.

Item. Y aura une trompette sonnant comme en une bataille avec le tabourin.

Item. Plusieurs aultres jeux armonieulx qui se joueront à la discrétion de l'organiste.

Item. Y aura deux *soulatz* jouans et aultres mistaires que les dictes vénérables vouldront faire faire comme ung Saint-Estienne estant à genoulx, se mouvant comme s'il estait en vye avec deux tirans estant aux deux costez, tenans chacun une pierre en leurs mains comme s'il le voulait lapider.

Item. Se fera huit pédalles des gros tuyaulx à la discrétion du dict recognoissant qui sera chose fort plaisante à oir donnans resplendissement d'harmonie aux dictes orgues.

Item. De faire le clavier des dictes orgues facille à jouer.

Item. De faire conduicts, portevens avec trois bons soufflets suffisans, lesquels porteront leurs coffres en telle façon que ratz, souriz, pouldre ni aultre vermine les pourra gater qui sera chose perdurable, et seront les dictz soufflets faciles à souffler sans aucun bruit. La bouche et lumière des gros tuyaulx et apparens des dictes orgues seront semez de fleurs de lix d'or asurés et dorez. Faire les vantaulx et fermetures des dictes orgues, le tout de bon boys sans aulbe, courroye; et généralement de fournir toutes les aultres choses et matières qu'il fauldra et conviendra et sera nécessaire pour la facture des dictes orgues comme plomb, estain, fert, boys et aultres et sans aucune matière excepté, et de besogner aux dictes orgues incessamment et sans aucune discontinuation et les rendre bien et deument faictes et parfaictes et assises au dict lieu au dict de gens et ouvriers a ce cognaissans dedans ung an prochainement venant. Et ce moyennant et parmy la somme de sept cens luivres tournois que les dictz vénérables seront tenus et ont promis et promettent payer au dict reconsnoissant assavoir, cent livres tournois a volonté et le reste par chesque ung moys au feur et ainsi qu'il besongnera aux dictes ouvrages, et de loger le dict reconsnoissant en une maison appartenant aux estuves d'hommes et ce pour ung an, ou, pour et au lieu de ce, bailler au dict recognoissant la somme de douze luivres tournois pour payer le loyage d'une maison du dict recognoissant au choix des dicts vénérables; et appartiendra au dict recognoissant les vieilles matières des orgues de la dicte église tant plomb, estain, fer, soufflets que aultres matières, le fust et autre chose qui sont du corps des orgues anciennes comme les dicts recognoissant et vénérables disoient dont ils se teindre pour bien content et promirent ce.

Fait le vingt-neuvième jour de décembre l'an 1551.

L'original en parchemin se trouve aux archives du département de l'Aube, à Troyes.

G. T. CHAMBERS.

Nota. — L'Église collégiale de Saint-Etienne de Troyes n'existe plus. Elle a disparu avec le palais des comtes de Champagne et l'église Saint-Jacques de 1806 à 1812 pour faire place au port du canal qui traverse la ville.

LES ORGUES DE LA CHAPELLE DE BÉTHARRAM

En 1859, l'Empereur et l'Impératrice étaient venus de Saint-Sauveur visiter la chapelle de Bétharram, centre de pélerinage vénéré par la dévotion des fidèles et dédié à la Vierge. Leurs Majestés avaient promis de faire don d'un buffet d'orgue, destiné à remplacer celui qui fut détruit pendant la tourmente révolutionnaire.

Les orgues nouvelles ayant été envoyées récemment, Mgr l'évêque de Bayonne a désiré qu'elles fussent inaugurées avec la plus grande solennité pour rendre hommage à la pieuse générosité des augustes donateurs.

En conséquence, le supérieur du couvent de Bétharram adressa des invitations aux notabilités locales et au préfet.

Immédiatement après l'entrée des autorités dans la chapelle, le *Domine salvum* a été entonné; puis un prêtre de la communauté est monté en chaire et a prononcé l'allocution suivante :

« Il est dans les sanctuaires de Marie je ne sais quel charme secret qui gagne les âmes et les porte à venir s'y recueillir, dans la juste persuasion que la prière y est toujours accueillie et mieux exaucée.

» Le dimanche 11 septembre 1859, nous fîmes ici de cette vérité une bien douce expérience.

» Les vêpres venaient de se terminer et les prêtres avaient regagné leurs cellules, lorsque dans la maison ce cri répété se fait entendre :

« A la chapelle ! l'Empereur est à Betharram !

« On accourt. L'Empereur et l'Impératrice nous faisaient en effet l'honneur d'une visite, ou plutôt ils accomplissaient modestement un pèlerinage dans ce saint lieu. L'un de nous ose s'avancer vers Leurs Majestés, interrompre leur prière et leur offrir un *salut*, en exprimant le regret qu'à nos voix ne puissent pas se joindre d'autres accents plus harmonieux. « Mais n'avez-vous pas « un orgue? dit l'Empereur. — Sire, répond le prêtre, « nous ne possédons qu'un débris; le buffet a survécu; « mais 93 dévora le reste. — C'est bien; vous aurez un « orgue, » ajouta laconiquement l'Empereur.

« Et le voilà sous vos yeux, mes frères; vous allez entendre sa voix qui rend gloire à Dieu et bénit l'Empereur. Présent tout spontané qui prévint jusqu'à la pensée d'une sollicitation importune; présent réparateur qui fera succéder à une dévastation impie l'adoration et la louange; présent durable et permanent qui longtemps redira la dévotion du Souverain pour la patronne de la France et sa bienveillanee pour nous; présent insigne qui

devient le premier ornement d'un sanctuaire, riche jusqu'à ce moment de ses seuls trésors ; mais aussi présent dignement apprécié : Dieu voit, et l'Empereur saura que le bienfait ne tombe pas sur des cœurs indifférents.

« Que M. le préfet, venu pour présider à l'inauguration de l'orgue impérial, et la noble assistance qui l'entoure, ne se contentent donc pas d'admirer l'élégance de la forme et la mâle suavité des sons; mais qu'ils nous aident aussi à satisfaire à un devoir sacré, celui de la reconnaissance.

« C'est pourquoi les yeux et les cœurs levés vers l'autel que domine la douce image de Marie, et où va s'immoler son divin Fils pour l'Empereur, l'Impératrice et pour le jeune Prince Impérial, disons : « O Dieu ! sauvez, pro« tégez, comblez de vos lumières et de vos dons ceux qui « nous gouvernent ! Dispensez-leur avec surabondance les « biens du temps et ceux de l'éternité ! O Marie ! en retour « de leur munificence, envoyez-leur toutes les prospérités « de la terre, et obtenez-leur plus tard toutes les félicités « du paradis ! »

La grand'messe a ensuite été chantée avec l'accompagnement des nouvelles orgues, dont tout le monde a admiré et le son et la monture élégante; après la messe un second *Domine salvum*, suivi de la bénédiction du Saint-Sacrement, a clos la fête religieuse.

Un grand concours de prêtres et de fidèles emplissait la nef de la chapelle, et s'associait aux prières de l'Eglise pour la famille impériale.

Le supérieur a réuni ensuite dans un grand banquet toutes les notabilités qui avaient assisté à la cérémonie.

NOUVELLES

A Rome comme en France, on s'intéresse vivement aux travaux artistiques et aux publications ayant pour objet la restauration du chant sacré. La société des Quirites, voulant reconnaître les services rendus dans ce sens par l'Editeur de la *Revue de musique sacrée*, l'a nommé membre de cette Institution célèbre.

Un service funèbre à la mémoire d'Adrien de La Fage sera célébré prochainement à Saint-Roch. Nos lecteurs seront prévenus du jour.

CORRESPONDANCE

— A M. Ob. rédacteur en chef de la « *Cécilia* » à Luxembourg. Le changement du titre de notre Revue a entraîné la suppression du travail intitulé : *Traité critique*. La rectification que vous demandez aura lieu lorsque ce travail paraîtra en volume. Pouvons-nous reproduire les publications musicales de la *Cécilia*, pour la Revue seulement? à charge de revanche.

— A M. L. A. à Napoléon-Vendée. Nous attendons avec impatience l'accomplissement de la promesse que vous nous avez faite.

— A M. le docteur Mett... à Ratisbonne. Ihr article uber die zukunfts musique erscheint in der Mai-Nümer. Herzlichen dauk wir bitten um andere zusendungen.

— A la rédaction de la « *Cécilia.* » M. Adrien de la Fage n'a jamais été dans les ordres et par conséquent n'a pas pu être abbé.

— A M. John L., dix-sept, Portman Street, Portman Square à Londres. N'avez-vous rien d'intéressant à communiquer à la Revue sur le mouvement de la musique religieuse en Angleterre?

— A M. le docteur Lad. à Trèves. Êtes-vous content de la Revue? Prière de nous envoyer une correspondance.

— A M. Grosjean à Saint-Dié, ne voulez-vous pas envoyer quelques-unes de vos compositions pour orgue ou chant à la Revue?

— A M. le curé de Réaumur. Quelle nouvelle musicale y a-t-il en Vendée ?

— A M. Alfred J. à Bar-le-duc. Avez-vous oublié Paris et vos relations?

— A M. Pltfore à Cognac, le « *Laudate* » demandé vous arrivera, mais en échange, nous vous prions de nous parler de votre chœur et de votre répertoire.

— A M. L. de S. à Montauban. Nous serions heureux de recevoir vos communications.

— Au révérend père Ch. au couvent de la Minerve à Rome. Selon votre bonne promesse, nous espérons recevoir de vous bientôt des nouvelles de Rome et surtout sur la célébration de la semaine sainte à la chapelle Sixtine.

Le rédacteur chargé de la correspondance étrangère.

G. S.

BIBLIOGRAPHIE
RELIGIEUSE ET MUSICALE

LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les règles de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'Eglise, et des plus illustres musiciens, entre autres Guy Arétin et de Jean-des-Murs; par Dom JUMILHAC, religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur. Deuxième édition, scrupuleusement réimprimée d'après l'édition originale, mise dans un meilleur ordre, enrichie de notes critiques et de tables supplémentaires très-étendues. Par MM. Th. NISARD et Alex. LE CLERCQ. 1 magnifique volume grand in-4°, gros papier glacé, imprimé avec luxe ; au lieu de 50 fr. *net*, 25 fr. *franco.*

D. JUMILHAC est cité comme une autorité par tous les écrivains qui se sont occupés du plain-chant. Son livre, traité le plus étendu et le plus complet de cet art, est précieux autant par la solidité et la profondeur de son enseignement que par son antiquité. Tant que l'usage du plain-chant sera maintenu dans l'Eglise, les hommes d'étude consulteront avec fruit l'ouvrage de D. JUMILHAC.

LETTRES AU R. P. DESCHAMPS, et autres pièces relatives à la question du traditionalisme avec approbation de S. Em. Mgr. GOUSSET, et sous les auspices de S. G. Mgr DONEY ; par M. l'abbé A.-C. PELTIER, chanoine honoraire de Reims *net* : 1,80, *franco* 2 fr.

LE VADE-MECUM, ou petit conseiller de l'âme solitaire, pensées pour aider à réfléchir et à méditer par M. l'abbé PINARD, *curé de Notre-Dame de Versailles.* 2 jolis vol. oblongs, reliés *franco* 2 fr. Dorés sur tranche 2 fr. 50, chagrinés 3 fr. Ils ont chacun une poche, un fermoir et un crayon.

Ce petit ouvrage, en deux jolis volumes d'un usage très-vulgaire, *est créé pour la distribution des prix et pour les étrennes du jour de l'an;* il se trouve être, grâce à une invention heureuse et à beaucoup d'esprit, un sérieux et charmant livre à recommander. On le nomme : Carnets français ou Carnets chrétiens; il porte le titre de VADE-MECUM DE L'AME SOLITAIRE; il est utile et agréable, et s'il coûte un peu plus de 50 centimes, comme pour mieux affirmer sa nationalité, au moins ne dépasse-t-il pas, même dans sa plus gracieuse reliure, la limite des caprices que peuvent se passer les bourses très-modestes.

L'invention consiste en ceci : laisser le recto tout blanc, tout ouvert à ces milliers de notes, hiéroglyphes d'un nouveau genre, dont on surcharge un agenda; et en face, sur le verso, inscrire quelques belles et bonnes pensées, toutes pleines d'onction morale, et de sagacité mondaine, assez claires pour être à la portée de tous les esprits cultivés, assez concises et substantielles pour donner prise aux réflexions, faire naître les idées à la suite, et tromper l'ennui des longues heures que la grandeur de ce Paris nous force à passer sur les chemins. C'est sous une forme commode et avec un emploi utile, une sorte de bréviaire des gens du monde, un moraliste lilliputien qui trouve ses aises dans le plus petit coin de vos poches.

NOTE ADDITIONNELLE A LA BIOGRAPHIE D'ORLANDO DE LASSUS.

(Voir le dernier numéro.)

Une lettre écrite par la veuve de Lassus à Marie, archiduchesse d'Autriche, et découverte par M. Camille Wins, dans les archives de la cour, nous apprend que ce grand musicien est mort le 14 juin 1594; nous nous empressons de rectifier notre précédente date de 1595, qui avait été adoptée par Delmotte et par Fétis. Enfin nous nous faisons un devoir et un plaisir de constater que cette observation nous a été faite par un savant aussi modeste que distingué, M. Denne-Baron. J. L.

E. REPOS, Libraire-Éditeur-Propriétaire.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain en Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 7. — 15 MAI 1862. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.
Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AVIS

Dans sa séance du 9 mai, le COMITÉ DE RÉDACTION ET LE PATRONAGE de la REVUE a décidé qu'il ouvrirait des Conférences où seront traitées les questions qui intéressent le Plain-chant et la musique religieuse. Des invitations seront faites aux personnes compétentes, ecclésiastiques, artistes et amateurs.

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

SUITE ET FIN (1).

Le mérite que nous exigeons comme le plus essentiel dans toute composition pour l'admettre, c'est une netteté parfaite dans le thème musical. Entre la musique où la mélodie domine et celle où domine l'harmonie, laquelle doit-on préférer? Peu importe cette question. Ce qu'il y a de capital, c'est que celle qu'on adoptera roule sur un fond d'inspiration précis et sans ambiguité. On ne conçoit ni un discours sans phrase ni un poëme sans vers, et le vers comme la phrase suppose une idée qui l'anime et courre dans tous ses replis, ainsi que l'âme anime le corps jusque dans ses moindres molécules. Plus cette idée est nette, plus aussi la phrase et les vers sont lumineux, et l'on peut dire que cette clarté fait en grande partie le charme qu'on trouve à les lire ou à les entendre. S'ils sont obscurs, s'ils ne laissent entrevoir la pensée qu'au travers d'un épais brouillard; si à certains intervalles vous la voyez qui s'embarrasse, s'interrompt, se croise et s'entremêle avec d'autres idées, vous repoussez avec dédain cette prose et cette poésie sans trame, sans suite et sans soleil.

A son tour, la musique, cette forme la plus exquise du langage humain, cette fleur la plus embaumée de toutes les poésies d'ici-bas, demande une grande limpidité dans le thème mélodique. Des notes qui se précipitent avec le bruit et la rapidité d'une cascade, des gammes éblouissantes qui se succèdent et s'épanouissent en fusée, des nuances de voix qui s'enflent, s'adoucissent ou se brisent, des parties qui marchent de front, se poursuivent ou alternent et se répondent : ce n'est pas assez pour faire une œuvre lyrique. Sans une idée qui les illumine, sans un motif clair et précis qui les lie, ces notes, ces gammes, ces parties, ces nuances, ne sont qu'un chaos sonore et non pas un poëme, encore moins une prière. L'oreille peut en être étonnée; le goût et la piété n'en sont pas satisfaits. Jetez-vous, je ne m'y oppose pas, dans la fugue et le canon; affrontez les modulations les plus redoutables; multipliez les parties dans les compositions chorales; ménagez à votre aise les suspensions, les surprises, les effets dramatiques. Mais n'oubliez pas que l'esprit ne vit pas seulement de mouvement et d'harmonie. Ce qu'il veut avant tout, c'est une conception simple ou profonde mais toujours accentuée, qui se déroule

(1) Voir la page 195 du n° d'avril 1862.

dans tous les détails de la période musicale. C'est que la succession des notes, avec toutes les variations par lesquelles elle passera, en soit le développement logique et continu. C'est que les mouvements tantôt détachés des parties, en reçoivent leur impulsion, comme les évolutions des divers corps d'une armée obéissent à la pensée du général qui les commande. C'est enfin que, si elle se voile quelques instants, ce ne soit jamais d'une manière absolue, et seulement pour préparer et multiplier, par un sentiment passager d'inquiétude, le bonheur qu'on aura bientôt à la voir reparaître avec un nouvel éclat. Ainsi fait ce grand fleuve, qui se cache un moment sous les arbres séculaires de ses bords, mais laisse toujours deviner et suivre son cours au murmure de ses eaux, et reparaît, à quelques pas plus loin, avec des flots argentés par les feux du soleil. Nous tenons infiniment, pour notre part, à ce que ces qualités existent dans la musique religieuse. A nos yeux elle ne peut faire quelque bien que par là, parce que c'est par là seulement qu'elle peut saisir les âmes. Et voilà aussi pourquoi nous aimons à ne faire exécuter, en général, que les œuvres des grands maîtres; ce sont eux qui possèdent, par excellence, cette idée musicale lumineuse, ferme, suivie, féconde, remplissant de son souffle les chœurs même les plus compliqués, transpirant enfin à travers tous les accords, avec un accent si net et si pénétrant, qu'elle enlève toutes les âmes et les associe aux pieuses émotions dont elle palpite elle-même. Voilà surtout l'incomparable mérite de l'incomparable Mozart. Jusque dans les combinaisons les plus savantes et les plus profondes, son intention musicale reste visible et brillante comme un rayon de feu.

Outre la netteté, nous voulons encore que le thème musical ait de la convenance, de la dignité et de la mesure dans la variété. Les diverses fêtes de notre année liturgique appellent et justifient des tons divers dans les chants qui se mêlent à leur célébration. Ainsi, Noël autorise et demande une musique simple et pastorale; le grand prodige de la Résurrection admet et réclame une musique élevée et triomphante. On peut, dans les jours consacrés à la Sainte Vierge, se livrer à toutes les joies ou à toutes les douleurs de l'amour filial. Ces nuances ne sont pas seulement permises, elles sont obligatoires. La piété des fidèles les attend et les prescrit. Rien n'est plus inadmissible que ce système de fausse gravité qui prétend ramener toutes les compositions lyriques à un mode uniforme, et faire de la musique religieuse une sorte d'élégie perpétuelle. Mais, en permettant à la musique de s'élever, de s'abaisser, de soupirer ou d'éclater, suivant la nature, l'objet et le moment des cérémonies auxquelles elle se rattache, nous lui marquons une limite qu'elle ne doit pas franchir. Naïve, elle n'a pas le droit d'être triviale; si elle est plaintive, elle ne peut l'être jusqu'à la fadeur. Qu'elle ait des élans, je le veux bien; jamais des emportements passionnés. L'éclat ne lui est pas défendu; mais ne la faites pas tumultueuse. Sous quelque forme qu'elle se produise, quelque ordre de sentiment qu'elle exprime, la divine majesté du sanctuaire lui commande de se contenir et de se respecter elle-même.

Même règle pour le rhythme, c'est-à-dire pour le mouvement musical. Il est une école qui voudrait dans la musique une marche perpétuellement lente, compassée, je dirais presque assoupissante. Nous ne pouvons admettre ce principe. Que la gravité domine dans la marche et, si j'ose le dire, dans l'allure de la musique religieuse, je le conçois et je l'approuve. Mais il faut aussi qu'à certains moments le chant s'anime et s'élance comme les sentiments qu'il traduit. Dieu lui-même nous invite à le faire. Le grand concert que la nature chante à sa gloire, se fait en général sur un rhythme empreint d'un calme sublime. Mais n'est-il pas des heures où, si je puis ainsi parler, la mesure s'accélère? N'avez-vous pas un mouvement précipité dans le vol bruyant de la tempête, dans les éclats répétés du tonnerre, dans le fracas des vagues qui se pressent en mugissant sur les bords de la mer? La poésie biblique, à son tour, n'a-t-elle pas de temps en temps des ailes rapides comme celles de la foudre? Et croit-on que la musique, autrefois destinée à l'interpréter, fût toujours froide et sans élans? Ne soyons pas plus sévères que Dieu. Il y a certains rhythmes essentiellement sautillants, tourbillonnants, ondoyants et mondains : pour ceux-là n'en faisons jamais usage; ils seraient une inconvenance. Mais il en est d'autres qui, tout en étant accentués, rapides, brillants, n'éveillent ni souvenirs, ni émotions profanes; pour ceux-ci, nous permettons, sans scrupule, qu'on en use avec une discrète sobriété. Il nous semble que rien n'oblige la musique religieuse à composer constamment son pas sur le rhythme d'une marche funèbre, et qu'il peut y avoir d'autres cadences que celle du *Libera*.

Tels sont, mes chers enfants, les principes

dont nous nous sommes inspiré dans la formation de votre répertoire musical. Secondé dans leur application par le tact sûr et le discernement éclairé de vos maîtres, nous avons réuni dans votre trésor des diamants peu nombreux, mais d'une haute valeur. Nous les avons empruntés à toutes les écoles et à toutes les grandes époques. Nous les avons choisis variés, afin que vous puissiez voir le génie musical dans ses principales nuances; et ces divers compositions, avec des différences profondes, sont toutes marquées d'un caractère éminemment religieux. Notre plus cher désir, maintenant, est que votre goût se formant et s'élevant au contact de ces grands modèles, vous entriez à pleines voiles dans les vraies traditions de la musique chrétienne, et que si jamais vous écrivez à votre tour des œuvres lyriques, on reconnaisse, dans vos inspirations, le souffle des auteurs immortels dont la voix et les chants auront pour ainsi dire bercé votre jeunesse artistique dans cette humble maîtrise.

(*Revue Catholique du Languedoc.*)

DE LA SCIENCE MUSICALE.

Dans certaines régions de la critique et des gens du monde, au milieu même des musiciens livrés à la musique légère, on semble faire bon marché de la science musicale. Par un étrange abus des mots et, disons-le aussi, par une ignorance à peu près complète des principes qui sont la base de l'art, on prête à l'inspiration et au sentiment une vertu qui devrait exclure toutes les autres. Parce qu'il n'est pas d'œuvre, en musique, en peinture ou en poésie, qui puisse captiver la foule, si elle ne porte pas le cachet de cette chose que nous avons appelée le sentiment, à défaut de terme moins vague, on en conclut que le sentiment doit, de toute nécessité, prédominer dans une production de la pensée, et que la science est une énormité créée à plaisir, par des esprits moroses, pour épouvanter et brider l'inspiration.

Pour notre part, nous avons toujours refusé au sentiment cette part exclusive dans la création des grandes œuvres. Nous avons beau chercher dans l'histoire de l'art, en Allemagne, en Italie, en Angleterre, comme en France; nous avons beau interroger les chefs-d'œuvre de la peinture, de la musique, de l'éloquence, de la statuaire chez les divers peuples du monde ancien et moderne, nous ne voyons nulle part un tableau, une statue, un livre, un oratorio, un poëme, parmi ceux que nous admirons, qui n'ait le double caractère du sentiment le plus parfait joint à la science la plus profonde.

Arrêtons-nous un instant devant ce *Jugement dernier*, de Michel-Ange; ou, si vous aimez mieux, n'allons pas si loin, étudions ce *Gladiateur* antique. Le voilà devant nous, vivant comme au temps des combats du Cirque; beau, jeune, animé des ardeurs de la lutte, prêt à vaincre ou à mourir. Nous admirons le sentiment de l'artiste, la vérité de l'œuvre et l'art à l'aide duquel on fait passer l'émotion dans nos veines. Ce qui nous frappe d'abord, c'est l'inspiration qui jaillit de ce marbre, c'est l'impression vigoureuse qu'il nous cause au premier aspect. Mais essayons de nous remettre de cet éblouissement; imposons silence à nos cœurs troublés, et, dans un calme extrême, froidement, méthodiquement, cherchons les lois de cette beauté plastique, ayons raison de cet ensemble de lignes, de contours et de couleurs. Le marbre parle et dit: « Je suis la science avant tout. » C'est son premier aveu. Mais quelle science, dira-t-on? plusieurs, résumées dans la synthèse de l'artiste: la géométrie, la dynamique, l'anatomie, la science du corps humain, des passions, des couleurs même sur ce marbre blanc. Cet ensemble de lignes qui l'expliquera si la géométrie ne s'en mêle pas? Qui dira la loi de ces mouvements: mouvement des bras, mouvement des jambes, mouvement du torse, mouvement de la tête, si la dynamique est absente? Ces muscles fortement tendus, contractés, palpitants, qui les a mis là, si l'artiste n'a pas vu clair dans l'anatomie de l'homme? Et sous ces muscles, n'y a-t-il pas une armature que l'ostéologie a dressée? Ce n'est pas le sentiment, croyons-nous, qui a mis à sa place chacun de ces organes, qui les a disposés dans tel sens plutôt que dans tel autre. C'est la science, la science inséparable du génie qui a commandé à la main du statuaire. Et nous savons ce qu'il en a coûté à quelques-uns pour en prendre possession. Les voyages, les lectures, les études répugnantes avec les prosecteurs, les périgrinations dangereuses, les ascensions hardies: rien n'a pu effrayer leur courage. Ils allaient s'inspirer, nous objectera-t-on. Oui, sans doute, quelquefois: mais ils allaient apprendre. Car dans la pratique de l'art, le hasard n'a rien à voir. Tout est prévu, tout est combiné, senti, longuement élaboré. L'artiste grec sait pourquoi le ciseau va creuser un sillon sur le front triste du vieil Homère. Son sentiment le lui indique, mais avant tout la science le lui prescrit. Il a vu

la nature de très près, il sait à quelle place le malheur met son stygmate sur la face humaine. Il sait où le printemps met la grâce et le sourire sur une tête candide et blonde.

Si nous faisons la même opération sur une œuvre littéraire, nous reconnaîtrons encore l'empreinte auguste de la science. Nous ne connaissons pas un grand poëte qui ait été un ignorant. Le sentiment livré à lui-même n'a jamais fait quatre bons vers de suite. Racine, dont on vante l'élégance et le sentiment, cache, sous les fleurs de son style, une étendue de connaissances qui n'échappe pas à ceux qui se donnent la peine de l'étudier. Racine avait la tête remplie des trésors de l'antiquité, il possédait notre langue jusque dans ses nuances les plus délicates. Il exprime les passions dans des termes qui accusent une soumission entière de la syntaxe. Et la syntaxe est une véritable science. C'est la science mère, dirons-nous plus. Appelons-la autrement, disons qu'elle est la science des idées. C'est elle qui les régit, qui les coordonne, qui les rend pour ainsi dire visibles à tous. Prenez un terme plus général encore et dites : la grammaire ! Ce n'est plus seulement une science, c'est plusieurs sciences réunies. On ne peut pas voir un art dans un système qui a des lois à peu près fixes, en France comme en Allemagne, dans l'Europe moderne comme chez les Grecs de Périclès. La grammaire est donc une science; que ce soit la science des signes ou des idées, qu'elle soit particulière ou générale, peu importe ! Avant de prendre la plume, Racine possède cette science; il en est le maître et il le prouvera bientôt. Il en sait l'énergie comme il en sait la finesse. Sa première force est là. Ce n'est point assez sans doute, et l'auteur des *Frères ennemis* n'eût été qu'un écrivain de second ordre s'il n'avait pas écrit *Athalie*. Mais aussi, ajouterons-nous : *il n'eût pas écrit Athalie* s'il avait été abandonné à son seul sentiment. Il fallait que la science vînt en aide aux élans de son âme. Le génie de l'homme est humain malgré tout, et c'est là sa misère. Il ne peut se passer des instruments d'invention humaine. Une infraction, une seule aux lois établies, et l'inspiration est précipitée de sa hauteur; elle n'est plus l'inspiration, elle va se perdre dans les rangs de la médiocrité.

Qu'on ne se méprenne pas pourtant sur la part que nous faisons à la science dans les arts et les beaux-arts. On ne nous aurait pas compris si l'on nous prêtait la pensée de ravaler le sentiment et l'inspiration. Une œuvre d'art est avant tout une œuvre de sentiment; mais nous soutenons que le sentiment n'a de force et d'énergie qu'autant qu'il s'appuie sur la connaissance des principes qui gouvernent le monde mystérieux des idées, musicales ou autres. — Et une œuvre musicale ou littéraire sera d'autant plus recommandable que l'équilibre sera mieux établi entre la science et l'inspiration.

De tout temps, depuis que la musique s'est répandue en France, on a élevé mille disputes sur la question de savoir qui doit l'emporter, ou de l'harmonie, ou de la mélodie. Les uns, encore aujourd'hui, tiennent pour la première et les autres pour la seconde. La stérilité de ces débats n'en a pas dégoûté les gens du monde. Comme il faut à toute force montrer une opinion sur un art très-répandu et fort estimé, on affiche une préférence pour ceci ou pour cela, sans trop se rendre compte de ce qu'on veut dire — C'est dans un même esprit qu'à la fin du XVIIIe siècle il était de bon goût de préférer la musique française à la musique italienne, Glück à Piccini, *Armide* à *Didon*. Mais il est permis de croire que le public élégant, qui se donnait ce passe-temps, aurait été fort embarrassé si on lui avait dit d'assigner une patrie à telle page inédite, prise dans le portefeuille du premier musicien venu. De nos jours également, on peut dire, sans témérité, que les partisans exclusifs de la mélodie ou de l'harmonie éprouveraient un pareil embarras si on leur disait : « Nous allons vous faire entendre l'*Andante* de la symphonie en *Ut* mineur de Beethoven. Vous nous direz si les qualités qui en font un chef-d'œuvre sont inhérentes à l'harmonie ou à la mélodie de cette composition. » — Vour verriez nos aristarques dans une belle impasse. Séduits par le chant divin du morceau, les uns reporteraient tout à la mélodie; charmés par la succession des accords et l'ordonnance des instruments, les autres revendiqueraient pour l'harmonie, tout le mérite de l'œuvre. La vérité serait en partie des deux côtés, mais elle ne serait tout entière que dans le jugement d'un arbitre éclairé, qui établirait l'alliance indissoluble de l'harmonie et de la mélodie, et qui prouverait que, l'une faisant corps avec l'autre, il est aussi impossible de voir le triomphe de la première dans l'*Andante* célèbre, qu'il serait absurde d'y applaudir un simple effet de mélodie chantante.

Voilà donc une question mal posée, insoluble par conséquent.

Qu'on veuille bien au contraire procéder autrement. Qu'on se donne la peine de prendre, au

hasard, parmi les chefs-d'œuvre qui honorent le plus l'art musical, religieux ou profane, telle partition qui tombera sous la main: par exemple, la *Symphonie Pastorale* de Beethoven ou le *Requiem* de Mozart. Voilà, certes, deux compositions d'un mérite incontesté. Qui pourrait dire ce qui prédomine dans chacune d'elles, ou de la mélodie ou de l'harmonie? L'une et l'autre en font la force. Un génie égal a dit à la mélodie: « Je t'ouvre les espaces du ciel. » — A l'harmonie: « Tu es la sœur éblouissante des constellations sereines. — Allez, filles de mon âme, montez ensemble dans le silence des nuits! » — Et des flots mêlés d'harmonies et de mélodies ont rempli de leurs murmures les œuvres de ces Titans.

Nous avons dit Mozart! nous avons dit Beethoven! Est-ce l'harmonie, est-ce la mélodie, est-ce la science ou l'inspiration? C'est tout cela à la fois. Le sentiment y palpite, la mélodie y chante merveilleusement. — La science y apparaît dans toute sa gravité. Qui le contestera? Ce ne sont pas, à coup sûr, ceux qui, après ces deux maîtres, ont voulu ramasser quelques épis dans le champ moissonné par eux. Cette science les épouvante, elle les décourage quelquefois. Est-ce le vulgaire, la foule des auditeurs profanes? Nous ne le croyons pas davantage. Quand cette foule assiste au déploiement prodigieux des forces vocales et instrumentales de Beethoven et de Mozart, elle reste terrifiée. Un instinct lui dit qu'il y a là autre chose que le battement d'un grand cœur, dans la symphonie gigantesque. Elle éprouve l'étonnement que nous cause toujours la vue d'une machine formidable. Ces instruments de formes variées, de timbres si différents, d'acuité et de gravité si disparates; ces voix d'hommes et d'enfants, diverses comme les âges, aimables ou terribles, s'assouplissant au gré des situations du drame lyrique, montant, s'enflant, éclatant tout à coup, se répandant en cris lamentables, en sanglots douloureux, puis revenant par une transition soudaine aux chants d'amour, aux cantiques de bénédiction et de joie — c'est l'océan capricieux, parfois doux comme le ciel qui s'y mire, parfois sombre comme la tempête, effroyable comme elle, plein de colères et de terreurs. La foule qui assiste à ce spectacle, qui entend le croisement des voix et des instruments, le combat des cuivres et des voix humaines, la marche des parties, le choc des uns et des autres, la confusion dans l'ordre ou l'ordre dans la confusion; qui croit voir un plan stratégique, où tout est réglé selon la volonté d'une intelligence unique; où la masse, fonctionnant méthodiquement et docilement, tantôt se divise, forme des bataillons, quelquefois de petites bandes, un instrument, deux voix, un quatuor, un chœur isolé, tantôt se réunit dans un ensemble imposant, fait gronder toute son artillerie ou chanter à la fois dans un chœur céleste toute ses cordes éoliennes et toutes ses voix au timbre d'or, — la foule, dans son instinct, voit là une science. mystérieuse pour elle comme l'antique Sphinx. Elle voit une science et elle a raison, car cette science y est; elle y est avant tout, elle y est posée comme la pierre angulaire de l'édifice immense. Otez cette pierre, supprimez cette science, et vous verrez ce qui restera. Supposez un instant que ce Beethoven et ce Mozart sont deux humbles magisters de village, frottés d'un peu de musique, deux hommes de sentiment et rien que de sentiment. Voyez-les aux prises l'un avec la *Symphonie pastorale* et l'autre avec son *Requiem;* croyez-vous qu'il en sortira les deux chefs-d'œuvre que vous avez entendus?

Toutes ces voix de l'orchestre, tous ces engins de la grande bataille musicale, seront-ils mus comme vous venez de le voir? N'ayant pas une œuvre de science, êtes-vous sûr que vous aurez une œuvre de sentiment et d'imagination? Non, vous n'aurez pas une œuvre de sentiment; car le sentiment, si l'on nous a compris, réside dans l'emploi même des éléments que nous venons de voir à l'œuvre. Vous n'aurez pas une œuvre de sentiment; car le musicien maladroit n'aura pu exprimer ce qu'il aura si bien senti. Avec un orchestre fourni de toutes les ressources de l'art, avec un chœur nombreux, avec toutes les richesses de l'un et de l'autre, il n'aura fait qu'attester sa pauvreté et son impuissance. L'histoire de la musique en porte le témoignage dans plus d'un endroit; et il n'est pas rare d'entendre les musiciens regretter qu'un compositeur, inspiré comme Bellini ou comme Hippolyte Monpou, n'ait pas poussé plus avant l'étude de la haute composition et de toutes les parties de la science musicale.

Quant à la définition de cette science, elle est toute faite dans les livres spéciaux, et nous y renvoyons nos lecteurs.

Un savant théoricien (1) le disait, il n'y a pas longtemps: la science musicale est complexe. Elle embrasse la connaissance des principes, les lois de la mélodie, l'harmonie, le contre-point, la fugue, l'orchestration et toutes les divisions de chacune de ces parties. Cette science qui nous

(1) M. Elwart, professeur au Conservatoire.

occupe, dirons-nous encore, elle est tout entière dans les œuvres des maîtres, et c'est pourquoi le premier devoir d'un compositeur est de les consulter.

La science se formule de diverses manières. Elle n'est pas dans Palestrina ce que nous la voyons dans Carissimi, et dans les œuvres de ce dernier, elle diffère de ce qu'elle est dans les œuvres de Mozart. Celui qui veut la connaître à fond, l'étudiera sous toutes les formes qu'elle a prises, et il sera d'autant plus instruit qu'il se la sera appropriée sous un plus grand nombre d'aspects.

La science musicale est comme la science littéraire : elle comprend tout ce qui peut augmenter l'énergie de l'intelligence et l'extension des idées. Elle commence à l'*Alpha* des connaissances humaines et n'a d'autre limite que celle prescrite à ces mêmes connaissances. Un musicien n'est pas plus obligé de tout connaître à fond, dans la science complexe qui commande à son art, qu'un littérateur n'est contraint de posséder la langue, la philosophie, l'histoire, la littérature de tous les pays. L'un et l'autre en prennent et en laissent, mais plus ils se seront assimilés de connaissances, plus ils se distingueront dans la culture de la musique ou des lettres. En cela on se trompe rarement. Nous savons apprécier la valeur des artistes, et sans déterminer la variété de leurs études, nous distinguons aisément le musicien ou le littérateur instruit de celui qui ne l'est pas.

Si la science musicale est indispensable à un musicien, c'est surtout à celui qui écrit des œuvres religieuses. Pour peu que l'on consulte la tradition des maîtres classiques, on verra que la plus grande science a présidé à leurs travaux. Le genre qui constitue la musique religieuse ne souffre pas de médiocrité ; il est, de sa nature, fait de science et d'idéal. C'est par l'usage fréquent du contre-point, du style lié, de la recherche des accords et de la fugue, même, qu'il se distingue des autres. Quelques accords plaqués, d'une grande banalité, des arpéges élémentaires jetés sous une mélodie, cette mélodie fût-elle pleine d'onction, ne la convertiront pas en musique religieuse. Nous y verrons une romance, une cantilène, tout ce que vous voudrez, mais le temple la repoussera. Prenez au contraire quelques notes bien simples, accompagnez-les, d'après la donnée des maîtres ; enrichissez-les des ornements de la science, et votre mélodie prendra un caractère religieux, alors même que l'inspiration n'y serait pas.

La science, sans le secours du sentiment, peut enfanter une œuvre religieuse, nous ne voulons pas dire une œuvre inspirée, mais une composition qui, sans élever les âmes, ne les détournera pas de la contemplation. Le sentiment, abandonné à ses caprices, n'a jamais produit que des œuvres hybrides, dépouillées de toute valeur, également méprisées des chrétiens et des profanes. C'est le sentiment mal dirigé qui nous a donné tant de motets, de cantiques, de petites messes sentimentales, dont les compositeurs de romances pouvaient redouter la concurrence.

En restant dans l'esprit de la science, en suivant les errements des maîtres, en recourant au style lié, à l'imitation, au canon, au contre-point, à la fugue, etc., on ne risquera pas de s'égarer pour peu qu'on ait de goût. De tout cela, dirons-nous, prenez ce que vous voudrez, mais prenez quelque chose. Si même vous avez à traiter une composition de longue haleine, prenez tout. Mozart n'y regardait pas à deux fois à cet égard, Cherubini non plus. Nous ne vous disons pas que vous serez un Mozart, mais, à coup sûr, vous ne tomberez pas dans les inepties du vénérable Lambillotte.

Encore une fois, nous ne voulons pas, dans ce court article, définir la science. Si nous n'avons pas été entendu, que l'on ouvre une partition classique, qu'on en rapproche une page frivole et que l'on compare. On y verra clairement qu'il y a en musique, à côté de toute expression poétique ou religieuse, des procédés qu'il faut connaître. Nous en constatons l'existence aujourd'hui, nous dégageons le sentiment de la science, qui est la première chose que l'on doit acquérir, et nous nous réservons de mettre en relief, dans un prochain article, les éléments sans lesquels, eût-on la foi la plus vive et l'âme le mieux placée, on ne fera jamais de musique véritablement religieuse.

Louis ROGER.

DES CLOCHES ET DE LA SONNERIE.

Nous empruntons à la Revue de l'*Ecclesiologue* qui se publie à Londres, le travail qu'on va lire sur les choches :

« Pour exprimer ses conceptions, pour leur donner une forme sensible, l'art a besoin d'organes, et l'organe de la musique, correspondant au monde supérieur, est la voix ; les organes correspondant au monde inférieur sont les instruments. Parmi ces derniers, il en est un qu'un instinct profond, génie de l'humanité, lui a créé du mélange des métaux divers et de

timbres dès lors différents, unis par la fusion en un corps d'une forme déterminée par certaines courbes géométriques, la cloche, en un mot. S'il était possible de s'élever à une hauteur où tous les bruits de la terre, sans cesser d'être perçus, se confondissent en un seul bruit, on entendrait comme un son unique et, dans ce son, une multitude d'autres sons : ce serait vraiment la voix de la nature indéfiniment variée, rigoureusement une. A notre égard, la cloche est cette voix : elle ne rend pas seulement un son, le son principal dont l'oreille saisit immédiatement l'unité puissante ; chaque particule de métal rend aussi, selon sa nature, ses connexions, sa densité, sa masse, un son particulier perceptible, surtout à des distances peu grandes. Ces sons élémentaires, parties intégrantes du son principal, tourbillonnent et bruissent comme les voix innombrables d'êtres fantastiques autour de la cloche ébranlée ; ils l'enveloppent d'une sorte d'atmosphère vivante, pleine de prestiges indéfinissables. De là ses merveilleux effets. Lorsqu'elle vient à vibrer, tout vibre au même instant, les corps bruts, les êtres animés ; quelque chose frémit et s'émeut dans les entrailles de l'homme, ravi, hors de lui-même, emporté, ce semble, en des espaces illimités par les ondes sonores qui se déploient comme une mer sans rivage. Au sein de ce monde peuplé de formes indécises, ses flottantes rêveries se dessinent comme des ombres fugitives à l'horizon d'un vague infini. » (Lamennais.)

Nous avons cru devoir relever par le magnifique exposé qui précède, l'importance de la cloche au point de vue de l'art chrétien, pour mieux préparer nos lecteurs à donner aux lignes suivantes toute l'attention qu'elles méritent.

Les exercices et les amusements qui fortifient l'esprit et le cœur, sont dignes d'être cultivés, comme contribuant à la réalisation de cet axiome ancien : *Mens sana in corpore sano.* C'est en cette qualité, et comme récréation intellectuelle et physique, que l'art de la sonnerie est très en vogue, depuis quelque temps, parmi l'élite de notre société. Les principes de cet art ne remontent pas à une époque reculée. La disposition des éléments d'une sonnerie dans un ordre musical régulier ne paraît pas une invention antérieure au XVIIe siècle. Auparavant, les cloches, suspendues à une demi-roue, se carillonnaient en les poussant par la frame, de manière que le battant ne frappait que d'un côté ; puis, quand la roue entière fut en usage et qu'on tira les cloches en les balançant, il devint évident que, chaque cloche émettant un son, une note, il était possible de coordonner ces notes et d'en former autant d'accords que le permettait leur nombre. Par exemple, quatre cloches peuvent rendre vingt-quatre sons différents, cinq en rendre cent vingt ; multipliez 120 par 6, vous aurez 720, et ainsi de suite progressivement ; et, comme chacun de ces nombres peut se subdiviser en toutes sortes de combinaisons, ainsi que les notes d'une octave ou le plus ou moins grand nombre de celles d'un instrument de musique quelconque, on a composé des sonneries très-variées, et qui sont d'un grand exercice pour la mémoire, en même temps que l'opération manuelle de la sonnerie et la prestesse à faire frapper le battant à propos donnent la vigueur aux membres et agissent d'une manière particulièrement favorable sur la santé des personnes vouées à des occupations sédentaires. Notre dessein n'est pas, à la suite de ces observations, de donner les règles pratiques de la sonnerie. Le lecteur peut s'en référer, à cet égard, aux traités d'Hubbard, de Tchackrah, de Schipwery et autres, comme, pour l'antiquité et les inscriptions des cloches d'église, aux ouvrages du docteur Gatty et du révérend W. C. Lukis, et pour les cloches et les beffrois, aux estimables publications du révérend M. T. Ellacombe, dont la 2e édition des *beffrois et sonneurs* devrait être entre les mains de tout homme d'église. Nous voulons seulement faire voir que, comme les cloches de nos églises étaient autrefois et recommencent aujourd'hui à être sonnées par des hommes de beaucoup plus d'intelligence que ceux entre les mains de qui l'art était tombé en décadence il y a quelques années, il est grand temps qu'on donne à la sonnerie la même attention et le même soin artistique qu'à la musique chorale, et que toutes les classes de la société y concourent avec autant de bonne volonté qu'au jeu viril de la crosse, ou à tout autre genre d'exercice raisonnable en usage parmi nous.

Fondé en 1637 par lord Breecton et quelques autres gentilshommes, *la société des jeunes sonneurs*, a, jusqu'à 1797, compté parmi ses membres actifs et zélés un assez grand nombre de noms honorables, pour prouver que la sonnerie était considérée comme une récréation artistique, digne des étudiants, des nobles et des prêtres. Poussé par l'amour de cette branche de l'art, feu J. P. Pawel, esq., membre de ladite société, érigea en 1823 une tour dans son parc, la fournit d'une sonnerie de douze cloches, fit

apprendre à sonner à tous ses domestiques mâles, leur donna lui-même l'exemple et composa, en 1828, plusieurs morceaux de sonnerie d'après la méthode de Stedman.

De notre temps, la *Société des jeunes sonneurs* se compose de gentilshommes, de respectables commerçants, de gens de science dans toutes les branches, et d'habiles artisans. On n'y est admis que par élection, et un réglement très-simple, pour son entretien et sa direction, suffit à maintenir sa respectabilité. Saint-Sauveur et Saint-Michel, dont les églises ont chacune une belle sonnerie de douze cloches, sont les lieux ordinaires de leurs exercices. Ils ont aussi parfois des assemblées de district à Sainte-Marie-le-Bow, Saint Clément-Dames et autres lieux. La *société* est accessible à tout Anglais. En 1855, quelques-uns de ses membres inaugurèrent à Arundel, comté de Sussex, une sonnerie neuve de huit cloches données à l'église par le feu duc de Norfolk ; ce lord était présent à la cérémonie. Le révérend Hart et son frère l'avocat y furent élus membres de la société. Notre digne grand-juge Nale ne dédaigna pas de devenir un sonneur habile, et Antoine Wood et ses ami se faisaient un plaisir de tirer les cloches à Merton-Collége.

Pendant quelques années, l'architecture religieuse, la psalmodie et la sonnerie furent également négligées, et il est vraiment à désirer qu'on pense des sonneurs et que ceux-ci deviennent un corps respectable et instruit, tel qu'il était autrefois. Mais on n'y arrivera pas sans se donner quelque peine, et personne n'est aussi apte à seconder une restauration générale de l'art de sonner, que le clergé, assisté de ses marguilliers et d'autres dignes habitants de la paroisse. Si le ministre ne concourt pas à l'exercice même de la sonnerie, il faut du moins obtenir son agrément et celui des marguilliers, puisque c'est une loi du pays qu'on ne peut sonner les cloches sans leur permission. Or on doit raisonnablement espérer que le recteur, son vicaire ou le ministre autorisé, s'il a le pouvoir de faire taire les cloches, ne fera de ce droit qu'un bon usage, et s'attachera non pas à supprimer les sonneries, mais à veiller à ce qu'elles se fassent dans un esprit religieux, conforme à la sainteté du lieu. Telles sont les vues indiquées d'une manière précise par M. Lukès, dans les termes suivants : « La sonnerie peut être fort utile dans les paroisses au développement moral et religieux des populations, et se faire bénir autant que parfois on l'a maudite. Or l'expérience m'a convaincu qu'il serait parfaitement impossible de réformer la sonnerie ou de la maintenir convenable sans assiduité personnelle aux exercices dans le beffroi. Il en est de cela comme de tout le reste dans une paroisse : point de résultat sans peine et sans persévérance. Et qui plaindrait son temps et sa peine quand il s'agit de l'intérêt de ses paroissiens? La foule pourra sourire d'abord à l'idée d'un ministre qui se pique de rivaliser au beffroi avec ses sonneurs ; qu'il ne pense, lui, qu'au bien qu'il peut ainsi faire. »

Avant que parût le livre de M. Lukès, M. Ellacombe, dans ses *Observations pratiques sur les beffrois et les sonneurs*, 1749, avait rendu compte du succès de son système. M. Ellacombe sait prêter la main non-seulement aux sonneurs, mais à la sonnerie, et le clergé de certaine paroisse de Leicestershire se compose des meilleurs sonneurs qui soient jamais montés dans un beffroi.

Le temps est donc venu, nous le croyons, que les cloches de nos églises, enlevées aux mains d'irrévérentieux profanes, soient classées dans la même catégorie que l'orgue et le chœur.

Un peu de réflexion, en outre, convaincra quiconque sait penser, que, comme science, la campanologie n'est nullement à dédaigner, puisque chaque cloche émet une unité de son, et que le temps voulu pour faire vibrer toute une sonnerie est si court, qu'il doit s'écouler à peine un quart de seconde dans l'intervalle entre les sons de deux cloches. L'excellent petit traité de Fletcher, Norwich, 1854, est le moins coûteux et le plus élémentaire de tous les livres connus de campanologie.

Celui qui veut étudier cette science doit avoir soin de choisir une cloche qui ne soit pas d'un poids trop lourd pour lui, puis d'arriver à s'en rendre tout à fait maître, à la sonner à coups toujours égaux et modérés, sans contorsion, ni mauvaise contenance, ni fausse position. Ce n'est qu'après cela qu'il peut tenter de faire sa partie dans une sonnerie. Pour en conduire une, il faut que le plus instruit et le plus expérimenté des sonneurs appelle les coups et les silences, et que l'avis en soit donné deux temps avant qu'une erreur puisse se commettre. Le coup qui commence un accord peut ne pas être opposé, mais ceux qui suivent doivent l'être. Par exemple, dans une sonnerie de cinq cloches, il faut dire : le 4, le 5, arrêtez (suivant le cas); ceux qui ont fait des progrès en campanologie, n'ont plus besoin de ces appels, pourvu qu'ils soient préalablement accoutumés aux cloches qu'ils ont à sonner; mais dans beaucoup de beffrois les ap-

pels se font toujours, et quelqu'un de la bande remplit l'office de guide ou maître appeleur. La cloche appelée trible (tierce) est pour un commençant la plus facile à sonner, parce qu'on la balance à mouvements égaux et qu'elle frappe deux coups en commençant et deux en finissant, ce qui est facile à voir en jetant les yeux sur un traité quelconque de campanologie, mais dont l'exécution n'est aisée qu'avec des confrères expérimentés.

Un essai sur la fonte des cloches serait ici un hors-d'œuvre : ceux qui veulent des cloches neuves ou qui en ont de vieilles à refondre, feront mieux de se renseigner près de nos fondeurs en renom, que de se faire des théories eux-mêmes, quelque ingénieuses et quelque savantes qu'elles puissent être. Mais quelques mots encore sur les cloches et sur le soin qu'il faut en prendre ne nous sortiront pas de notre sujet. Il y a lieu d'observer, d'abord, qu'on croit, généralement, les cloches plus lourdes à mouvoir qu'elles ne les sont réellement, surtout les anciennes, à propos desquelles on a exagéré jusqu'à l'extravagance. Il est certain ensuite que beaucoup de cloches récentes valent mieux que celles qu'on a fondues, il y a cinquante ou soixante ans, quand la fonderie, comme tous les autres arts du moyen âge, était au dernier degré de sa décadence ; mais, depuis lors, la profession s'est élevée, et il se fond des cloches aussi bonnes que les plus anciennes. Il ne faut pas non plus méconnaître que si le temps et l'usage ne peuvent rendre bonnes des cloches essentiellement mauvaises, le timbre d'une cloche devient plus net et plus plein quand on s'en est servi déjà un an ou deux.

On consacre convenablement par la fonte d'une cloche le souvenir d'un parent qu'on a perdu. MM. Meurs en ont fait placer une à New-Radnor, au nom de M. Cockburn, en mémoire de son fils aîné; et une cloche *tierce*, au timbre éclatant, de la fonderie Trylor, a été ajoutée à la sonnerie de Torp-Malson, en 1860, pour honorer la mémoire de Caroline Maunsel. Ces cloches sont des monuments durables; mais, comme toutes les choses de ce monde, elles souffrent de notre négligence, et, à regarder le poids de métal qu'elles comportent, le bois, le cuivre et le fer dont se composent leur appareil, exposés aux injures du temps, il est aisé de reconnaître que le tout réclame une attention constante. Ceux qui sont chargés de ce soin doivent donc examiner très-fréquemment les tourillons et les cloches. Les tourillons doivent toujours être en bon état et d'une grande solidité. Il faut que la roue soit forte et bien vissée au mouton au-dessous duquel pend la cloche. La roue doit être composée de deux moitiés vissées ensemble avec des écrous, de manière, s'il le faut, à pouvoir être démontées sans dommage. L'arbre ou mouton, ainsi que la roue, doit être proportionné à la grosseur de la cloche, ni trop gros ni trop petit. Les brides ou anneaux de fer qui tiennent la cloche suspendue à l'arbre seront d'une force suffisante pour supporter celle-là et rester vissée à celui-ci. Regardez avec soin dans l'intérieur de la cloche, et passez la main sur la place où frappe le battant; si celui-ci s'est aplati de manière à couvrir trop de métal, il faut les chauffer et battre pour lui rendre son ancienne forme; si ses coups ont sensiblement creusé la *panse* (l'endroit de la cloche où il frappe), il faut faire faire à cette cloche un quart de conversion sous son arbre, de manière que ce battant frappe sur un autre point de la forme. Tout cela ne peut se faire que par un homme d'expérience, et, comme les charpentiers de nos campagnes s'entendent en affaires de cloches autant qu'en géologie, il vaut bien mieux recourir au fondeur que de courir le risque de fêler une cloche, ce qui peut très-bien arriver en la tournant mal. Il y a lieu de remarquer aussi que plus que par toute autre cause les cloches se cassent par suite de l'action continuelle du battant, durant des années entières, sur une *pince* qui s'amincit et s'affaiblit sans cesse. M. Beckelt Denison fait la même observation dans le chapitre relatif aux cloches de ses intéressantes leçons d'architecture religieuse. Il a aussi, dans le but de faire tourner plus facilement les cloches, donné, pour celles du palais neuf à Westminster, le plan d'une nouvelle sorte de *Pont* ou *couronne*. M. Baker, de son côté, s'est fait breveter pour l'invention d'une *couronne* avec vis dentelées, destinée à remplir le même objet. Soulevez ensuite, avec des *verrins*, les couvercles de *goujeons* ou essieux, au-dessous desquels se meut la cloche, pour voir si ces essieux et les rainures de cuivre dans lesquelles ils travaillent tiennent ferme, les uns dans l'arbre, les autres dans les châssis. Il faut aussi avoir toujours sous la main une provision de bonne graisse : si les ramures ou les goujons accusent des défectuosités, faites venir le fondeur ; mais il n'y aura pas lieu d'y recourir souvent, si ceux qui doivent prendre soin des cloches y donnent un peu d'attention. La meilleure mixture pour graisser les goujons se fait de quatre onces de lard frais fondu et mêlé à deux doigts de bonne huile d'olive; on en met un peu aussi aux *brayers*

auxquels le battant est suspendu. Les curseurs doivent être très-lisses et frottés de mine de plomb. Si ces conseils sont suivis, les cloches seront préservées, et l'art de la sonnerie pratiqué avec succès, sécurité et plaisir.

De petites clochettes à la main échelonnées chromatiquement sont très-utiles pour apprendre à pratiquer la campanologie. Elles ne demandent, comme entretien, qu'un peu d'huile d'olive au *brayer*; et, de loin en loin, quand cette courroie du battant est usée, on la remplace par une neuve. On arrive, par l'emploi des clochettes, à se familiariser avec la méthode des sonneries, mais un exercice fréquent sur les cloches d'église est nécessaire pour qu'on se rende maître de sa cloche et pour qu'on acquière le droit de prendre rang dans une société de campanologie.

Avant de terminer cet article sur la sonnerie des cloches, rappelons à nos lecteurs combien cet exercice sert à rapprocher toutes les classes, en nécessitant le concours de la noblesse et des artisans. Par lui nous verrons le plaisir attirer les uns vers les autres les hommes de tous les degrés de l'échelle sociale, les grands s'harmoniser avec les petits, ceux-ci ne plus regarder ceux-là qu'avec des sentiments de respect et d'affection, et une fraternelle union s'établir entre eux, avec la propension à une mutuelle assistance. Qui pourrait contredire un tel résultat ou le dédaigner? Tous sont égaux à la chasse, tous s'efforcent de l'emporter au jeu de crosse : pourquoi, dès lors, *l'île sonnante*, ainsi qu'on a surnommé l'Angleterre, dédaignant la campanologie, laisserait-elle à des gens qui n'en sont dignes ni par leur conduite ni par leur intelligence, le soin de pratiquer cet art? Les sonneurs dans chaque paroisse devraient être de pieux chrétiens, jaloux, en carillonnant pour le service divin, de montrer leur zèle à s'acquitter d'un devoir envers Dieu et sa sainte Église. Alors, et moyennant la mise en pratique des avis que nous venons de donner, il y aurait espoir que la sonnerie des cloches servirait à rapprocher et à unir tous les rangs de la société, en les appelant à la concorde et à l'harmonie, en même temps qu'à la prière et aux actions de grâce.

M. A. Ch. Ch. (Oxford).

CHRONIQUE PARISIENNE.

La quinzaine de Pâques s'est écoulée toute au profit de la musique religieuse et classique.

Pendant quelques jours il s'est fait un grand calme dans Paris, et des harmonies toutes nouvelles ont pu s'élancer vers le ciel, comme des oiseaux à qui l'on vient d'ouvrir la cage.

Par une respectable coutume, les Italiens même ont fait taire les chanterelles bavardes pour écouter l'immortel *Stabat* de Rossini.

Aux concerts populaires de M. Pasdeloup, la transition s'est faite sans effort entre la musique profane et la musique religieuse. Aller de la symphonie à l'*Oratorio*, au *Motet*, même ou au *Requiem*, c'est toujours voyager en plein ciel. La Société des jeunes artistes a donc exécuté, sans rien changer à ses bonnes habitudes, le *Requiem* de Mozart, des fragments du *Stabat* de Rossini, un *Prélude* de Bach, la *Symphonie pastorale* de Beethoven, etc.

Au Conservatoire Impérial, on a donné deux concerts spirituels, dont le second, le seul dont nous puissions parler en connaissance de cause, montrait sur son programme : la *Symphonie* en *la* de Beethoven, l'ouverture de la *Flûte enchantée* de Mozart, *Ne pulvis*, motet de Mozart, *O salutaris* de Cherubini, fragment du *Septuor* de Beethoven, *Pastorale* et chœur du *Messie* de Haëndel.

L'orchestre du Conservatoire, avec lequel nulle rivalité n'oserait se mesurer, a été, dans cette soirée du jour de Pâques. le rival de sa propre gloire : il l'a pour ainsi dire surpassée. Non toutefois dans le fameux point d'orgue des violons qui, plus d'une fois, a été mieux réussi; mais dans la *symphonie*, dans l'ouverture de la *Flûte enchantée*, dans toutes les parties du *Septuor*, quelle perfection! quelle grandeur de style! quelle étonnante succession de prodiges! En écoutant l'*O salutaris* de Cherubini, le motet de Mozart et tout, enfin, car il n'y avait rien de médiocre, nous nous demandions si c'est bien de la musique qui figure comme telle dans une foule de mauvais lieux où le public se précipite chaque jour. C'est un malheur, pensions-nous, que les quatre vents du ciel n'emportent pas ces chants séraphiques pour en donner, ne fût-ce qu'un écho affaibli, à tous les peuples de la terre. Cette petite salle du Conservatoire devrait, dans certains jours, s'élargir par miracle et enserrer la France entière. Avec quelle soudaineté ne se rangerait-on pas sous l'étendard victorieux des maîtres! Votre temps serait fini, frivolités piteuses qui déshonorez l'art en le tuant, et qui ne laissez aux vrais artistes que l'espérance d'un lendemain longtemps attendu, jour équitable qui mettrait toute chose à sa place, toute œuvre sur son degré de l'échelle et tout homme à son rang. Malheureusement, la salle des concerts du Conservatoire est fermée au grand nombre : *Non licet omnibus*... Beethoven et Mozart y triomphent à huis-clos, et pendant ce temps le goût du public chemine en boitant vers un progrès problématique. Les œuvres d'art sont mal jugées, les talents mal appréciés. L'habileté cauteleuse se fraye des chemins vers la fortune, tandis que le mérite, doux et timide, comme ce qui est honnête, attend inutilement l'aube d'un jour rédempteur.

Ce jour viendra pourtant; nos aspirations le désignent. Une espérance, a dit un poëte, indique toujours une destinée. S'il ne vient pas sur cette terre où nous hivernons, il luira sur les verts sommets où veille la justice de Dieu, infaillible et sévère.

C'est notre consolation. C'est votre espoir à tous, ô vous qui repoussez d'une main hardie l'alliance impure des profanateurs de l'art!

Deux classes d'artistes se partagent le monde musical. Les uns prennent la part du lion. Leur nom, volant de bouche en bouche, assure leur réputation et consacre leur gloriole. Ce qu'ils font, ce qu'ils ont, nous ne vous le di-

rons pas. Ils règnent! tout est là. Les autres, peu connus peu nommés, incompris et peu soucieux des acclamations d'une plèbe ignorante, passent inaperçus et demeurent quelquefois dans un oubli posthume. Ce sont les pâles victimes de cet enfer terrestre où les talents ont le sort des vertus. Ils disparaissent comme la fleur des champs après avoir confié leur parfum à la brise du couchant. Qu'en reste-t-il donc après bien des années? Demandez à cette foule, demandez à ce peuple charmant ce qu'il pense de Righini, de Lessering, de Carissimi? Il ne les connait pas. Il vous dira le nom d'un conquérant qui fit il y a quelque dix-huit siècles le voyage de Rome à Carthage, ayant du sang jusqu'à la ceinture; mais le nom de cet artiste, de ce vase au parfum pur, le saura-t-il jamais?

Le parfum est recueilli toutefois, et ne sera pas perdu. Artistes, nous formons, dans la chaîne des siècles, une famille solidaire.

Écoutez cette musique, respirez ces aromes. Nous sommes à Saint-Thomas d'Aquin. C'est la Pâques jour plein de soleil, plein de souvenirs et plein d'allégresse. Ces chants que vous entendez, c'est une messe de Righini. L'artiste qui fait revivre sous ce beau ciel la douce fleur des champs, est un homme de talent qui ne veut pas que nous oubliions nos morts. Nous plaçons haut, très-haut, les exécutions que dirige, à Saint-Thomas-d'Aquin, M. Dhibaut. Cette messe de Righini, chantée le jour de Pâques, ce beau *Credo* de Haydn, ce plain-chant, cette antique prose *Victimæ*, tout a marché dans le voisinage de la perfection. Le plain-chant, qui le croirait n'est pas le moindre fleuron du chœur de cette paroisse. Il faut aller là pour comprendre le mérite de cette mélopée chrétienne si maltraitée partout ailleurs. C'est au clergé que nous ferons cette invitation. Allez, lui dirons-nous, allez au plus tôt comparer le plain-chant rhythmé, scandé, nuancé et prosodié, avec ce plain-chant lourd, diffus, vociféré par des voix caverneuses comme on l'entend communément.

Les solos de la messe étaient chantés par M. Quesne, qui réunit, à une belle voix de basse chantante, un goût fort épuré; par M. H***, un amateur qui a bien voulu remplacer, au pied levé, un ténor indisposé, et qui a it l'*Agnus Dei* avec un charme extrême.

Le grand orgue, encore inachevé, a néanmoins fait merveille sous les doigts de M. Grillié.

De Saint-Thomas-d'Aquin, nous avons pu nous rendre à Saint-Sulpice, où l'on exécutait des morceaux de Rinck et le *Credo* de Dumont. Le chœur a fonctionné avec beaucoup d'ensemble; plusieurs passages étaient excellents; nous reprocherons seulement au chœur de cette paroisse la lenteur avec laquelle il interprète le plain-chant. Toutes ces notes carrées qui se succèdent lourdement et péniblement, ce n'est pas là l'accent de la prière. La prière a des ailes, ce n'est pas pour ramper.

Depuis plusieurs années, le grand orgue de Saint-Sulpice était muet. Nous regardions avec tristesse ce grand buffet silencieux, dont les tonnerres étaient éteints. Les tonnerres se sont rallumés! Le samedi-saint, le monstre a ouvert ses entrailles; ses bombarbes formidables ont vomi la foudre, le temple s'est ébranlé, les fidèles terrifiés ont cru entendre le *judex crederis* prononcé par la bouche des volcans.

Nous vous dirons bientôt le parti que M. Georges Schmitt sait tirer de cet instrument prodigieux. Il fallait un maître pour manier cet orchestre immense, un organiste aux pieds agiles et aux doigts de fer: Georges Schmitt s'est trouvé là fort à propos.

A Saint-Roch, on a chanté, le jour de Pâques, la *Messe impériale* de Haydn. Les solos étaient chantés par MM. Warot et Crosti. Le vendredi saint, nous avions entendu à cette paroisse les *Sept paroles de Jésus-Christ*, de Haydn. Si l'émotion qui va jusqu'aux larmes est la meilleure preuve que l'artiste a touché le but qu'il s'était proposé, M. Vervoitte peut se féliciter d'avoir introduit dans sa chapelle le chef-d'œuvre de Haydn. Les yeux se mouillaient pendant ces douloureuses paroles dont nous n'osons pas recommencer l'éloge. Après chaque parole, M. Lamazou, vicaire de la Madeleine, a développé avec beaucoup de talent le texte sacré qui avait inspiré Haydn.

Le *Stabat* de Rossini a eu les honneurs de la semaine sainte. Le soir même, vendredi, où on l'exécutait aux Italiens, il retentissait dans la chapelle des Tuileries, et dans la chapelle de l'École militaire. On l'a chanté également à l'église Saint-Eustache.

En faisant remonter cette chronique jusqu'au 17 avril, nous pourrions rendre compte d'un *Stabat* de la composition de madame la baronne de Maistre, exécuté à grand orchestre, dans l'église Saint-Eustache. Le produit de la quête était destiné à venir en aide aux ouvriers de Rouen. On ne saurait trop louer l'heureux emploi que madame de Maistre a fait de ses talents dans cette circonstance.

L.-C. LAURENS.

INAUGURATION DU GRAND ORGUE DE SAINT-SULPICE

Le grand orgue de Saint-Sulpice, chef-d'œuvre de Cliquot, était depuis plusieurs années en réparation et en reconstruction. C'est à la maison Cavaillé-Coll que les travaux en avaient été confiés. Dire quelle a été l'importance de ces travaux, ce qui a été conservé ou introduit dans les anciennes orgues, ce serait faire de cet instrument une monographie que ne comporte pas l'étendue de cet article, et qui sera faite d'ailleurs d'une façon plus utile à l'aide de renseignements nombreux.

Ce qu'il nous appartient aujourd'hui, c'est de constater l'achèvement de cet immense buffet et le succès de la maison Cavaillé-Coll qui, dans cette circonstance, a hautement soutenu sa belle réputation. — En consultant plus loin la liste des perfectionnements dont l'éminent facteur a enrichi l'instrument, en jetant les regards sur la nomenclature des jeux qui s'offrent comme autant de ressources à l'inspiration de l'organiste, on aura une idée du labeur, du talent, et de la légitime ambition qui ont présidé à la reconstruction de cet orgue, aujourd'hui le plus considérable qui existe en Europe.

C'est le mardi 29 avril, à huit heures du soir, que l'orgue de Saint-Sulpice a été rendu officiellement au divin culte. La réception a eu lieu avec tout l'éclat qu'exigeait une œuvre de cette importance. La foule, sans laquelle il n'est pas de solennité possible, remplissait l'église Saint-Sulpice longtemps avant l'heure indiquée sur les lettres d'invitation. Des membres du clergé, des musiciens, des artistes, des écrivains et des savants dans tous les genres s'étaient mêlés au public. L'impatience des uns et des autres égalait leur empressement. On avait hâte d'entendre l'instrument colossal et d'assister, comme à un tournoi, à la lutte des talents qui allaient se produire.

La cérémonie d'inauguration a commencé par la bénédiction donnée à l'instrument par S. E. le Cardinal-Archevêque de Paris.

M. Georges Schmitt, organiste titulaire de Saint-Sulpice, a joué aussitôt après un *Offertoire* de sa composition. La tâche imposée à cet artiste était plus lourde qu'aucune autre. Appelé à prendre possession d'un orgue qui va attirer l'attention du monde musical, non-seulement des nationaux, mais encore des étrangers, il devait affirmer énergiquement son talent et se montrer digne de la place qu'il occupe. C'est notre malheur à tous, musiciens, artistes, poëtes et virtuoses, d'avoir sans cesse à renouveler la preuve de notre capacité personnelle. Nous roulons le rocher fatal. Meurtris par les grandes luttes, déchirés dans nos cœurs par les déceptions et les découragements, fatigués jusqu'à l'épuisement de nos forces, il nous faut recommencer aujourd'hui l'œuvre dévorante de la veille. Le public, oublieux, ingrat, perdu de caprices, veut qu'il en soit ainsi.—Il n'y a de talent qui tienne. Les dévouements

à l'art, les convictions héroïques, les labeurs énervants, rien ne compte à ses yeux si on a le malheur de faire une halte sur la route du Golgotha. Ironique et féroce, il se plaît à montrer du doigt aux triomphateurs d'un moment la roche Tarpéienne. L'art doit être un Calvaire. Les fleurs qu'on y cueille ont du sang, l'eau qu'on y boit est empoisonnée. Vous savez tous l'histoire de ce grand artiste qui fut, peut-être, parmi ses contemporains, le seul représentant de l'art des Bach et des Couperin ; vous savez l'histoire de Boëly ? Eh bien ! nous n'en dirons pas davantage. Voilà le sort commun des vrais artistes. Attendez-vous aux combats incessants, à l'ostracisme même si vous avez pris au sérieux cette chose divine qui est l'art, cette beauté du ciel que Dieu nous a conservée le jour où les épées flamboyantes ont défendu à notre père la porte de l'Eden.

Nous n'avions pas la moindre inquiétude sur la manière dont M. Georges Schmitt allait sortir de cette épreuve. Nous étions dans cette sécurité qu'inspire la force et dans ce calme digne qui est un hommage rendu au talent. L'éminent organiste a montré lui-même un grand sangfroid. Loin de chercher à étaler toute sa science et à mettre en jeu toutes les ressources qui sont en sa possession, il a joué avec beaucoup de pureté et de simplicité un morceau d'une grâce exquise, suffisamment developpé pour faire valoir l'instrument. On l'a écouté dans un religieux silence et on lui a tenu compte, dans le rang des artistes, d'avoir charmé son auditoire par des moyens d'un goût irréprochable, marqués au meilleur coin de l'art religieux.

M. Guilmant, organiste de Saint-Nicolas de Boulogne-sur-Mer, est arrivé avec une *Méditation* qui rappelait la grâce naïve de Haydn. La distinction de ce morceau, la netteté avec laquelle il a été rendu, assignent à cet artiste une place élevée dans l'opinion des connaisseurs. Là encore nous n'avons pas eu à regretter cet abus des procédés matériels qui est le fléau de l'art, en musique comme en peinture. M. Guilmant nous a émus. Si ce n'est pas ce que l'artiste doit se proposer, nous ne savons plus où chercher la raison d'être de la musique.

M. Franck, dont les compositions écrites attestent beaucoup d'ordre dans les idées, a improvisé de façon à nous laisser croire qu'il exécutait une pièce de longtemps étudiée. Son début avait la plénitude de ces harmonies puissantes que soupire la grotte de Fingal. Les jeux de fonds ont eu sous ses doigts autant de poésie qu'on leur en peut prêter. L'improvisateur n'a eu que le tort de ne pas s'arrêter assez tôt. Dans les belles choses, même, il faut savoir se borner.

M. Camille Saint-Saëns, plus que personne, a mérité ce reproche. S'emparant d'un motif qui pouvait être fort intéressant sous ses doigts habiles, il a voulu en tirer toute la quintessence, et il en est résulté un de ces morceaux de longue haleine dont l'oreille ne peut suivre le développement laborieux. M. Camille Saint-Saëns peut supporter cette critique, d'autant plus que nous n'avions pas besoin de cette circonstance pour savoir à quoi nous en tenir sur son beau talent. Écrit ou improvisé, son morceau reste avec ses défauts, mais l'homme demeure avec sa grande capacité.

M. Basille, organiste de Sainte-Élisabeth, s'est mis, pour ainsi dire, à la discrétion de l'orgue pour en faire valoir les ressources. Tous les jeux ont défilé sous ses doigts. L'orage même, avec les sifflements du vent, les sourds grondements de la foudre, ses chœurs de voix éplorées, ses éclairs et sa pluie, car il faut bien qu'un orage soit complet, s'est mis de la partie pour amener des effets. M. Basille est un artiste de talent qui a fait, dans cette occasion, abnégation de ses préférences. On lui en a su gré, et, qui plus est, on a trouvé beaucoup de charme dans son improvisation.

M. Georges Schmitt a terminé la séance en reprenant un motif des *Macchabées*, de Haendel, que l'on venait de chanter au chœur. Cet heureux à-propos a produit un excellent effet. On s'est retiré aux éclats de ces innombrables tuyaux qui tonnaient comme des obus sans pourtant en offrir les dangers.

Le grand orgue a alterné pendant la cérémonie avec la chapelle de Saint-Sulpice, qui a exécuté un assez grand nombre de motets.

M. Michot a chanté des solos qui ont été écoutés avec une attention qui lui fait honneur.

M. Lentz a tenu l'orgue d'accompagnement avec la distinction qu'exige ce modeste et important emploi. Il a prouvé que le talent n'a pas de rang inférieur, et qu'il se manifeste où le hasard l'a placé.

Louis ROGER.

Nos abonnés recevront avec ce numéro *trois cantiques* d'Adrien de La Fage ; CONSÉCRATION A MARIE, *mélodie religieuse pour soprano*, par Georges Schmitt; la REINE DES BELLES CHOSES, cantilène à deux voix de soprani avec voix de basse (*ad libitum*), paroles de M. G. Rey, musique de Delphin Balleyguier.

La mort récente d'Adrien de La Fage donne le plus grand intérêt aux compositions de cet éminent écrivain. Nous ne pouvions pas offrir à nos lecteurs un meilleur choix de morceaux que celui qui permet d'étudier dans ses œuvres musicales le critique si distingué qui a tenu pendant un an la rédaction en chef de cette feuille.

La Reine des belles choses est l'œuvre d'un jeune compositeur, M. Delphin Balleyguier, qui s'est déjà fait remarquer par une publication, les *Chansons de Troubadour*, où l'on est heureux de trouver des idées d'une exquise fraîcheur et d'une originalité peu commune aujourd'hui.

M. G. Schmitt a mis son nom au bas d'une cantilène qui montre clairement que la science musicale n'est pas incompatible avec le sentiment et la grâce.

Nous sommes forcé de renvoyer au prochain numéro les morceaux de M. le chanoine Jouve et un prélude de M. Lentz, organiste accompagnateur de Saint-Sulpice.

Le grand orgue de Saint-Sulpice est composé de 5 claviers à mains, d'*ut* en *sol* 57 notes ; d'un clavier de pédales de 30 notes ; de 122 registres; de 20 pédales d'accouplement et de combinaison; de 100 jeux complets et de 7800 tuyaux. La soufflerie se compose : 1° d'une soufflerie mise en activité par trois hommes, et pouvant contenir 15,000 litres d'air comprimé, 2° d'une autre soufflerie mue par deux hommes et fournissant 25,000 litres d'air à la minute.

L'orgue de Saint-Sulpice, renfermant tous les jeux de la facture moderne ainsi que ceux de la facture ancienne, peut à juste titre être appelé l'*Orgue type*.

CLAVIER DU GRAND ORGUE.

D'ut en sol, 57 *notes*.

1.	Principal, 32 pieds (harmonique).	16 pieds.
2.	Montre.	16
3.	Bourdon.	16
4.	Flûte cônique.	16
5.	Flûte harmonique.	8
6.	Flûte traversière.	8
7.	Montre.	8
8.	Bourdon.	8
9.	Diapason.	8
10.	Flûte à pavillon.	8
11.	Prestant.	4
12.	Grande quinte.	5 1/3
13.	Doublette.	2

JEUX DE COMBINAISON.—CLAVIER DU GRAND CHŒUR.

14.	Salicional.	8 pieds.
15.	Octave.	4
16.	Grande fourniture. 4 rangs. 4, 3, 2 et	1 1/2
17.	Plein jeu. 4 rangs. 1 1/2 pied. 1, 9 et	6 pouces.
18.	Cymbale. 6, rangs. 1 pied. 1, 9, 6, 4 et 3, et	2 1/2
19.	Cornet. 5 rangs.	8 pieds.
	La dernière octave et demie.	16
20.	Première trompette.	8
21.	Deuxième trompette harmonique.	8
22.	Clairon.	4
23.	Clairon-doublette.	2
24.	Basson.	8
25.	Basson.	16
26.	Bombarde.	16
	Jeux.	26

CLAVIER DES BOMBARDES.

27.	Soubasse.	16 pieds.
28.	Flûte conique.	16
29.	Principal.	8
30.	Flûte harmonique.	8
31.	Bourdon.	8
32.	Gambe	8
33.	Violoncelle.	8
34.	Keraulophon.	8

35.	Flûte octaviante.	4
36.	Prestant.	4

JEUX DE COMBINAISON.

37.	Grande quinte.	5 1/3
38.	Grande Tierce.	3 1/3
39.	Quinte.	2 2/3
40.	Octave.	4
41.	Octavin.	2
42.	Cornet. 5 rangs.	8
43.	Trompette.	8
44.	Clairon.	4
45.	Baryton.	8
46.	Bombarde.	16
	Jeux.	20

CLAVIER DU POSITIF.

47.	Violon-basse.	16 pieds.
48.	Quintaton.	16
49.	Quintaton.	8
50.	Flûte traversière.	8
51.	Salicional.	8
52.	Viole de Gambe.	8
53.	Unda maris.	8
54.	Flûte douce.	4
55.	Flûte octaviante.	4
56.	Dulciana.	4

JEUX DE COMBINAISON.

57.	Quinte.	2 2/3
58.	Doublette.	2
59.	Plein jeu harmonique de 3 à 6 rangs.	
60.	Tierce.	1 3/5
61.	Larigot.	1 1/3
62.	Picolo.	1
63.	Trompette.	8
64.	Clarinette.	8
65.	Clairon.	4
66.	Euphone.	16
	Jeux.	20

CLAVIER DE RÉCIT EXPRESSIF.

67.	Quintaton.	16
68.	Bourdon.	8
69.	Violoncelle.	8
70.	Prestant.	4
71.	Doublette.	2
72.	Fourniture. 4 rangs.	
73.	Cymbale. 6 rangs.	
74.	Basson-hautbois.	8
75.	Voix humaine.	8
76.	Cromorne (kraumkorn).	8
77.	Cor anglais.	16
78.	Voix céleste.	8
	Jeux.	10

JEUX DE COMBINAISON.

79.	Flûte harmonique.	8
80.	Flûte octaviante.	4
81.	Dulciana.	4
82.	Nasard.	3 2/3
83.	Octavin.	2
84.	Cornet. 5 rangs.	8
85.	Trompette.	
86.	Trompette harmonique en chamade (1). Les deux octaves graves, 8 pieds, la 3e octave 16 pieds. et les 4e et 5e.	32
87.	Bombarde. (Tuba-major.)	16
88.	Clairon.	4
	Jeux.	22

CLAVIER DES PÉDALES.

89.	Principale basse.	32
90.	Contrebasse.	16
91.	Soubasse.	16
92.	Flûte.	8
93.	Violoncelle.	8
94.	Flûte.	4

JEUX DE COMBINAISON.

95.	Clairon.	4
96.	Ophicléide.	8
97.	Trompette.	8
98.	Basson.	16
99.	Bombarde.	16
100.	Contre-Bombarde.	32
	Jeux	12

(1) Disposée sur un sommier à part.

PÉDALES DE COMBINAISON.

1. Accouplement de la pédale au grand orgue.
2. Accouplement de la pédale sur les autres claviers.
3. Introduction des jeux d'anches de la pédale.
4. Accouplement de l'octave grave du grand chœur.
5. id. du grand orgue.
6. id. de la bombarde.
7. id. du positif,
8. id. du récit.
9. Introduction des jeux d'anches du grand orgue.
10. id. de la bombarde.
11. id. du positif.
12. id. du récit.
13. Accouplement et transmission des jeux du grand orgue sur le clavier du grand chœur.
14. Accouplement du grand orgue.
15. id. de la bombarde.
16. id. du positif.
17. id. du récit.
18. Pédale du Tremblant.
19. Pédale de la boîte expressive.
20. Tonnerre.

CHRONIQUE DES DÉPARTEMENTS

La société de Sainte-Cécile, fondée récemment à Orléans pour propager la musique religieuse et classique, et qui a le bonheur de compter parmi ses plus bienveillants protecteurs Mgr Dupanloup, l'une des gloires du clergé de France, M. le Préfet et M. le Maire d'Orléans, a donné, le samedi 12 avril, son septième concert, qu'elle avait intitulé avec raison : concert spirituel. Le programme comprenait le *Dies iræ* de Mozart ainsi divisé : *Dies iræ* chœur et orchestre ; *Tuba mirum*, quatuor chanté par mesdames Gatineau et Philippon et messieurs Picasnon et X...,— *Rex tremenda*, chœur et orchestre,— *Recordare*, quatuor chanté par les précédents,— *Confutatis* et *Lacrymosa*, chœur et orchestre. — Le *Kyrie* avec orchestre de Cherubini ; *Alla Trinita beata*, chœur du XVe siècle ; *Agnus dei* de Stradella, chanté par M. de Soros et le chœur de la *Création*, d'Haydn, avec orchestre — Le concert avait débuté par l'ouverture de *Joseph*, et plusieurs autres morceaux moins importants ont été intercallés dans la première et la seconde partie.

Nous sommes heureux de constater, d'après les renseignements dignes de foi qui nous sont parvenus, que l'exécution a été à la hauteur du programme. Le chœur, *Alla Trinita*, écrit dans ce style sévère et profondément religieux qui produit toujours, dans sa simplicité, de si puissants effets, a été vivement applaudi et admiré.

Un offertoire de M. d'Etcheverry, exécuté par M. Moreau, a été bissé.

M. de Soros a parfaitement interprété l'*Ave maria* de Miné et l'*Agnus Dei* de Stradella ; sa voix, d'un timbre pur et sympatique, conduite avec goût et surtout avec méthode, a été couverte à plusieurs reprises par d'enthousiastes bravos.

Le *Dies iræ* seul a laissé quelque chose à désirer. Peut-être était-il téméraire de monter un morceau aussi long et qui présente de si sérieuses difficultés, dans le court espace de temps qui a été affecté à sa préparation.

L'orchestre, dirigé par un artiste d'un mérite réel, M. J.-B. Salesses, a mérité tous les éloges, et M. Jauch, sur le piano, M. Demuillière, sur l'orgue, ont contribué au succès de la soirée. Cette société, jeune encore, dont M. de Bompart, un noble cœur, aussi dévoué à l'art que cher aux Orléanais, est le président et M. J. B. Salesses, l'âme, si je

puis ainsi dire, montre par ses œuvres qu'elle est digne de la mission qu'elle s'est donnée. En moins de deux années, elle a acquis les sympathies universelles et elle a justifié les éloges que Mgr d'Orléans lui accordait naguère du haut de sa chaire épiscopale, en lui donnant avec les encouragements de sa parole puissante autant qu'illustre les bénédictions de son cœur.

L'abbé JULIEN LOTH.

℣ — Le *Moniteur de la Haute-Loire*, du 17 avril, contient un excellent article de M. Marius Topin sur le *Stabat* de Rossini qui vient d'être exécuté dans la ville du Puy. Ce sont les orphéonistes qui ont entrepris cette honorable tâche. Le succès qu'ils ont obtenu devrait encourager les sociétés chorales à aborder une bonne fois les œuvres sérieuses, religieuses ou classiques, et à renoncer à ces compositions misérables qui faussent le goût de ceux qui les chantent sans satisfaire le public même le moins difficile.

Ne pouvant reproduire tout l'article de M. Marius Topin, nous le laisserons néanmoins constater le succès de ses compatriotes :

« C'était, de la part des chefs de l'Orphéon, un coup d'audace que de mettre ici à l'étude le *Stabat* de Rossini. Mais ils ont réussi au delà de toute espérance, et l'événement leur a donné pleinement raison. Une exécution aussi parfaite d'un ouvrage d'une telle importance constate un immense progrès dans notre société orphéonique. Que d'études n'a-t-il pas fallu en effet pour fondre toutes ces voix en une seule, pour reproduire sans hésitation et avec justesse les difficiles modulations qui à chaque mesure viennent changer le mode d'un morceau; et enfin pour se pénétrer et s'imprégner de la pensée du maître, au point de pouvoir donner à l'exécution de l'ouvrage entier la même unité qui existe dans la composition ! Que MM. Pitarch et Bay, qui ont été chargés de cette tâche laborieuse, reçoivent nos félicitations. »

MESSE EN MUSIQUE

LE JOUR DE PAQUES, DANS L'ANCIENNE CATHÉDRALE D'AUXERRE.

L'ancienne cathédrale d'Auxerre, ce chef-d'œuvre de l'architecture ogivale du XIIIe siècle, dans toute sa perfection, est une église vraiment privilégiée; car, indépendamment des beautés de premier ordre qu'elle offre, en si grand nombre, à l'admiration des archéologues, elle a l'avantage de posséder un personnel digne, à tous égards, de ses grands souvenirs et du rang élevé qu'elle occupe, au point de vue de l'art, parmi nos basiliques les plus en renom. Elle est gouvernée par un digne archiprêtre, M. l'abbé Fortin, nourri de bonne heure et à bonne source, de l'esprit de son ancien et illustre Chapitre, et jaloux de le maintenir en toute chose, soit pour le chant, soit pour les cérémonies. A cette fin, il a su procurer à son église des ressources exceptionnelles, qui lui permettent d'avoir un service monté sur le pied des premières églises de Paris. Elle a un grand orgue et un orgue d'accompagnement, avec contre-basse; un personnel vocal considérable, et, par-dessus tout, un maître de chapelle, M. Méry, que plus d'une église cathédrale lui envierait. Aussi, est-ce plaisir d'entendre, tous les dimanches, les faux-bourdons se dérouler, avec ampleur et harmonie, sous les voûtes hardies de la basilique, remarquable entre toutes les autres par son heureuse sonorité. Elle présentait, hier, jour de Pâques, un spectacle bien imposant, par la foule énorme qui, de tous les points de la ville, s'y était portée et en remplissait littéralement l'immense nef et les bas-côtés. A l'attrait qu'offre toujours aux Auxerrois, en une telle fête, la pompe des cérémonies de leur belle église de St-Etienne, s'était joint celui de l'exécution d'une messe en musique, dans des proportions grandioses, inconnues jusqu'alors. Cent cinquante chanteurs (ténors, soprani et basses) ont exécuté la messe à cinq voix, de Miné, avec accompagnement d'instruments à vent. Les soprani étaient fournis par les garçons et les petites filles des écoles communales de la ville; les ténors et les basses, par les élèves de l'école normale et les membres de la société chorale, l'une des plus nombreuses et des mieux organisées de la contrée. L'effet de tant de voix diverses, habilement dirigées par le bâton de mesure de M. Méry, a été on ne peut plus grandiose et saisissant. On eût dit que ces voix, surtout celles de soprani, se promenaient sous les voûtes séculaires du noble édifice et planaient, comme un concert aérien, au-dessus des innombrables têtes des assistants. Les chœurs qui nous ont semblé produire le plus d'effet, ont été ceux du *Kyrie* et le *Deum verum* du *Credo*, qui s'annonce par une ritournelle, et un *Ex patre natum*, en *tutti*, d'une mélodie suave, qui se développe ensuite en *trille*, d'une manière heureuse et distinguée. Un solo (ténor) sur le passage *Genitum non factum*, fort bien chanté, a fait une nouvelle et grande impression, lorsqu'il a été répété, avec accompagnement de voix en sourdine. Le duo dialogué, *Et in spiritum*, a été dit avec beaucoup de justesse. L'*O salutaris*, pour voix seule de ténor, a été dit également avec autant de goût que d'ampleur dans l'expression. On a particulièrement remarqué l'*Agnus Dei* en chœur.

Dans les intervalles, on a entendu, avec plaisir, divers morceaux de musique instrumentale, surtout le chant populaire de l'*O filii*, joués avec ensemble et précision par la *Société de Sainte-Cécile*.

Cette belle journée a été dignement terminée par le chant de plusieurs motets et antiennes, rendus avec un ensemble remarquable, au Salut solennel du soir.

Auxerre, le 22 avril 1862.

L'abbé JOUVE,

Chanoine, membre de l'Institut des provinces.

CORRESPONDANCE.

M. l'abbé Guillier, maître de chapelle au petit séminaire de Mayenne, nous permettra de publier l'extrait suivant d'une lettre qu'il a bien voulu nous adresser. Nos lecteurs y verront que les efforts des rédacteurs de la Revue pour la propagation de la vraie musique religieuse portent leurs fruits sur quelques points.

«... Permettez-moi, Monsieur, de vous féliciter sur cette importante publication par laquelle vous propagez la musique des grands maîtres, la musique vraiment religieuse.

» Le mois dernier, j'ai fait chanter dans notre chapelle un morceau de Palestrina, l'*Adoramus te*, publié dans votre première année du journal le *Plain-chant*. Il ne m'appartient point de juger de l'exécution, mais je puis affirmer que l'impression produite sur nos élèves a été celle que je désirais voir produire par un morceau de musique religieuse. En effet, on me disait qu'en l'entendant on se sentait ému et porté à la prière.

» Depuis six ans et demi que je suis chargé de diriger la musique de notre chapelle, je n'avais pas entendu d'éloge plus agréable pour un prêtre. Peu à peu, je l'espère, on sentira le besoin de bannir de nos temples saints cette musique légère et inconvenante, plus propre à exciter le pied du danseur qu'à élever le cœur de l'homme vers Dieu.

» Votre *Répertoire* et votre *Revue* contribueront beaucoup à obtenir cet heureux résultat. Voilà pourquoi en terminant ma lettre, je veux vous prier de recevoir mes félicitations, peu importantes après les approbations si nombreuses de tant d'artistes et de tant d'hommes éminents que vous recevez de tous les côtés. Elles sont, du moins, l'expression sincère d'un prêtre bien heureux d'avoir

trouvé dans vos publications un puissant auxiliaire pour répandre autant que cela m'est possible le goût de la musique religieuse.

» Veuillez agréer, etc.

» L'Abbé GUILLIER. »

NOUVELLES.

Le festival du Rhin (*Niederr Reinische Musikfe*) aura lieu à Cologne aux prochaines fêtes de la Pentecôte. En voici le programme :

Premier jour, *Salomon*, oratorio de Haëndel.

Second jour, ouverture et scènes de l'*Iphigénie en Aulide* de Glück, *Sanctus* et *Hosanna* de la messe en *si* mineur de J.-S. Bach, neuvième symphonie avec chœur de Beethoven.

Troisième jour, symphonie de Haydn, *Hymne à la nuit* de F. Hiller, pour voix, solos, chœur et orchestre; ouverture de *Ruy-Blas* par Mendelssohn, solos exécutés par des virtuoses.

Le maître de chapelle, F. Hiller, dirigera l'exécution.

— M. Dufrêne, qui a laissé de si bons souvenirs à Paris, s'est fait entendre à Bordeaux, dans deux concerts spirituels. Il a chanté avec le plus grand succès un *Ave Verum* de M. Charles Vervoitte, accompagné par la harpe. A l'église, M. Dufrêne a chanté au grand orgue ce même *Ave Verum*, qui a été goûté du public.

BIBLIOGRAPHIE.

VIE DE MONSEIGNEUR MIOLLIS,

ÉVÊQUE DE DIGNE,

PAR M. L'ABBÉ BONDIL,

Chanoine théologal (1).

Mgr Miollis, évêque de Digne, a laissé une mémoire vénérée. C'est un des plus saints prélats qu'ait eu la France depuis la restauration du culte. Pendant ses trente-deux ans d'épiscopat, il n'a pas cessé de déployer un zèle, un dévouement, une charité dignes des plus beaux siècles de l'Église. Il avait pour patron le grand évêque de Milan, S. Charles Borromée, et l'on peut dire qu'il l'a fait revivre par plus d'un côté. D'une simplicité de mœurs et de caractère vraiment apostolique, vêtu le plus souvent d'une soutane d'étoffe du pays qu'il faisait teindre en violet, portant la modestie et la pauvreté ecclésiastique jusqu'à leurs dernières limites, il menait plutôt la vie d'un religieux, d'un anachorète d'autrefois, que celle du chef d'un diocèse. C'est ainsi qu'il a pu doter ce diocèse, où tout manquait, des principaux établissements qu'il possède aujourd'hui, secourir toutes les infortunes, tous les besoins, encourager les vocations sacerdotales, et mériter qu'on dise de lui, comme du divin Sauveur, que tous ses pas ont été marqués par des bienfaits, *transiit benefaciendo*.

Dans les premiers temps où il fut mis à la tête de l'église de Digne, son diocèse se composait encore des deux départements des Hautes et Basses-Alpes.

L'archevêché d'Aix ayant été plusieurs années vacant, il fut, en outre, appelé, à diverses reprises, à y remplir les fonctions épiscopales; en sorte qu'on le vit, durant des mois entiers, non-seulement parcourir en cariole, ou sur la modeste monture de Notre Seigneur, et souvent à pied, un bâton à la main, ces montagnes abruptes, entrecoupées de torrents, bordées de précipices, sans routes, ayant à peine des sentiers de pâtres; mais aller encore jusqu'à la Croix-d'Arles et les rives de la Méditerranée, prêchant, confirmant partout, consacrant les églises, visitant les écoles, les hôpitaux, les pauvres avec un zèle infatigable. S'étant démis de son siége, en 1838, vaincu par l'âge et les labeurs de sa longue carrière, il mourut quelques années après, léguant à ses prêtres, à ses fidèles, avec la réputation d'une haute et aimable sainteté, le souvenir ineffaçable de ses vertus et de ses bonnes œuvres! Ses funérailles furent un véritable triomphe. La ville de Digne, dans la cathédrale de laquelle il voulut être enterré, était parée comme pour un jour de fête, et au lieu du deuil, au lieu de la tristesse accoutumée dans de semblables cérémonies, ce fut une sainte allégresse, une espèce de canonisation spontanée et populaire qu'on vit éclater de toutes parts.

« Oui, s'écrie M. Bondil, en s'adressant à ses compatriotes, oui, vous lui fîtes la plus belle des oraisons funèbres, le jour où ses restes vénérables arrivèrent dans nos murs. Le beau triomphe que celui qui fut décerné, par votre piété reconnaissante, dans ce mémorable jour! Qu'il fut glorieux cet hommage unanime et spontané d'une ville entière, cet élan de toutes les conditions, de tous les âges pour honorer le saint prélat! Fut-ce une pompe funèbre que cette marche solennelle sous des festons, des arcs-de-triomphe, des couronnes suspendues? Annonçaient-ils le deuil ces chemins parsemés de fleurs, ces blanches tentures, ces costumes brillants, cet appareil des jours de fête? Une douce tristesse, une mélancolie religieuse, mêlées à ces démonstrations, les rendait plus graves, plus imposantes; mais les symboles de la mort et de la douleur étaient dominés et comme effacés par ceux de la joie, de cette joie calme et pure qui est fondée sur l'espérance, de cette joie qu'on n'éprouve qu'à la mort des saints. Non, ce ne fut point une pompe funèbre; ce fut, je le répète, un magnifique triomphe! » (Pages 96, 97.)

Telle est la touchante vie que M. le chanoine Bondil s'est plu à nous retracer dans le livre que nous annonçons, et qui ne restera pas au-dessous des autres ouvrages dont la science et les lettres lui sont redevables (1). Il y a joint un grand nombre de lettres où le prélat s'est peint lui-même avec une grâce, une naïveté charmantes, et des notes précieuses à plus d'un titre. On y trouve, en particulier, les hommages qui furent rendus à Mgr Miollis, au moment de sa mort, par les évêques de la province et surtout par ce martyr, d'illustre et douloureuse mémoire, que la Providence lui avait donné pour successeur.

Une circonstance tout à fait inattendue donne à l'œuvre de M. Bondil un vif intérêt d'actualité. Un écrivain, de la part duquel rien ne peut plus nous surprendre, qui nous a accoutumés aux conceptions les plus étranges, à toute sorte d'excentricités de style, de pensée, d'imagination, à je ne sais quel amalgame enfin, où le vrai et le faux, le bien et le mal, le pathétique et l'horrible se trouvent mêlés, confondus, avec un incontestable talent sans doute, mais aussi avec un mauvais goût et des défauts qui déconcertent les esprits les plus favorablement disposés, M. V. Hugo, dans son dernier roman, intitulé : *Les Misérables*, a eu la fantaisie de mettre en scène un évêque de D..., qu'il appelle *Monseigneur Bienvenu Myriel*. Or, cet évêque est évidemment Mgr Miollis, évêque de Digne. Il est impossible de s'y méprendre. Il le fait naître à Aix, d'une famille de

(1) 1 vol. in-8° de 294 pages. Prix *net* 2 fr.; par la poste *net* 2 fr. 50 c. Chez E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

(1) M. l'abbé Bondil a successivement publié :
1° L'*Introduction à la langue latine*. 1 vol. in-8.
2° *Livre des Psaumes*, traduit sur l'hébreu. 2 vol. in-8.
3° Le *Dernier jour du Rédempteur, ou la Voie douloureuse de Gethsémani au Golgotha*.
4° L'*Introduction à la langue anglaise*. 1 vol. in-8.
Tous ces ouvrages se trouvent chez Repos, 70, rue Bonaparte.

magistrats. Il lui donne pour frères un général et un préfet; il n'y a pas jusqu'à ses prénoms qu'il ne lui conserve, à l'exception de celui de *Melchior*, qu'il a jugé à propos d'omettre. C'est ensuite dans les Alpes qu'il place son siége. Tous les maux qu'il cite sont ceux de la contrée. Il fait mention aussi de sa convocation au Concile de 1811, et du passage de Napoléon à Digne, au retour de l'île d'Elbe. Nous n'avons pas besoin de dire que l'épisode de son prétendu mariage, son entrevue avec le conventionnel, ses rapports avec le forçat libéré sont complétement de l'invention du poëte. Ils ont été mis là indubitablement pour servir de cadre au développement des théories socialistes et humanitaires, panthéistiques, aux tableaux de tout genre qu'il voulait faire passer sous nos yeux; ce qui semble la donnée philosophique de cette étrange et dangereuse publication. Nous ne serions pas étonnés qu'il eût puisé dans M. Bondil lui-même les détails exacts et fidèles qu'on y trouve sur Mgr Miollis, et l'attachante description des vertus antiques qui le distinguèrent: vertus que le romancier fait ressortir quelquefois avec le plus grand bonheur, le plus grand charme, mais qu'il outre, qu'il dénature pour l'ordinaire de la manière la plus regrettable. Quel est donc celui qui, ayant eu le courage de lire cette nouvelle débauche de l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, du *Dernier jour d'un Condamné*, de tant de drames bizarres, ne sera pas désireux de chercher, dans l'ouvrage de M. Bondil, la vraie et apostolique figure du saint évêque, auquel M. V. Hugo fait jouer un rôle si émouvant et si singulier à la fois? Cette lecture de la vie de Mgr Miollis intéressera les curieux, édifiera les âmes pieuses et aissera à tous les meilleures et les plus douces impressions.

DEDOUE, chanoine.

La **SAINTE BIBLE**, *selon la Vulgate*, traduite en français, avec des notes, par l'abbé J. B. Glaire. — *Nouveau Testament*, approuvé par le saint siége. Editeur A. Jouby, rue des Grands-Augustins, 7, et chez Repos, 70, rue Bonaparte.

Il y a quelques temps, je rendais compte, dans une Revue qui m'est ouverte, du nouvel ouvrage auquel le savant abbé Glaire vient d'attacher son nom. Je me plaisais à faire ressortir l'art infini avec lequel le docte hébraïsant avait fait passer dans notre langue les beautés de la Vulgate. J'admirais, pour ne pas sortir de mes attributions, la concision énergique de son style et je me plaisais à retrouver dans son Nouveau Testament l'idiome imagé des prosateurs du XVIe siècle, vieille et respectable langue, où il est bon d'aller puiser quelquefois des enseignements toujours profitables.

M. l'abbé Glaire, me disais-je, était placé mieux que personne pour faire une traduction des Evangiles. Doyen et professeur d'écriture sainte à la faculté de théologie de Paris, auteur des *Livres saints vengés*, du *Manuel de l'hébraïsant*, d'une *Grammaire arabe*, etc., etc.; versé dans les langues anciennes, dans les langues sémitiques, parlant toutes les langues vivantes ou peu s'en faut, il offrait toutes les garanties de science, d'intelligence et d'érudition pour un pareil travail. Ainsi en a jugé la critique et, ce qui est préférable encore, le saint siége lui-même qui, pour la première fois depuis plusieurs siècles, a bien voulu approuver une traduction de la Bible en langue vulgaire.

M. l'abbé Glaire, cependant, a dû répondre à des objections faites d'ailleurs dans les meilleurs termes. Il nous a écrit pour nous prier de porter à la connaissance du public ses observations à ce sujet. Sa lettre devait être insérée dans la *Revue* où notre article a paru. Mais il arrive qu'en la publiant ici, nous provoquons une alliance entre le savant écrivain et la *Revue de musique sacrée*. Nous préparons la voie à un article plus étendu qu'il a bien voulu nous promettre. Cette considération nous fera pardonner d'avoir changé la destination de la lettre qu'on va lire, puisque nos lecteurs y gagneront quelques belles pages, signées d'un nom qui fait la plus grande gloire de la science et des lettres.

E. R.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR.

La bienveillance avec laquelle vous vous êtes chargé d'annoncer, dans votre estimable *Revue*, ma traduction française du *Nouveau Testament*, me fait espérer que vous serez assez bon pour y insérer ma réponse à des observations qui ont été faites sur plusieurs passages, mais qui ne me paraissent point fondées. Le livre ayant été approuvé par le saint siége, la critique n'a pu s'exercer que sur des points de moindre importance. Comme j'ai adopté le système d'une littéralité rigoureuse, on m'a reproché de *m'en être écarté, parfois, sans nécessité aucune, et d'autres fois de l'avoir exagéré, au point de violenter, sans raison suffisante, le génie de notre langue, et même de rendre ma phrase inintelligible*. On a cité des exemples à l'appui de ces assertions; mais, comme pour y répondre convenablement, il faudrait entrer dans de longs détails, je me bornerai, pour le moment, à quelques considérations générales. D'abord, le premier reproche tombe entièrement à faux; les exemples qu'on a produits, jusqu'ici, sont loin de le justifier. Quant au second, je conviens qu'en plusieurs cas, j'ai outre-passé les limites étroites dans lesquelles a été violemment enfermée notre langue, dont le domaine était jadis si riche et si étendu; mais, ainsi que je le montrerai plus tard, dans ces cas même, j'ai pour moi des autorités d'un très-grand poids. D'ailleurs, qu'on le remarque bien, c'est pour ne pas m'écarter de mon modèle que j'ai cru pouvoir me permettre, tantôt d'employer certains termes, peu usités aujourd'hui en français, tantôt d'étendre la signification d'un mot, mais sans sortir de son sens naturel et primitif, tantôt enfin, de conserver ces constructions étranges, ces tropes hardis du génie oriental, que saint Jérôme, lui-même, s'est fait une loi d'accepter dans sa propre langue. Quant aux phrases absolument inintelligibles, ma traduction en renferme-t-elle réellement? Je ne le pense pas. Seulement on en trouve de fort embarrassées et dont le sens n'est pas bien déterminé. Mais encore ici, j'ai dû suivre la Vulgate, et respecter comme elle l'obscurité et le vague du texte biblique. J'ajouterai que c'est ainsi que l'ont pratiqué tous les traducteurs quelconques, qui ont adopté le système d'une rigoureuse littéralité, et je répéterai, volontiers, avec D. Calmet, appuyé sur saint Jérôme: «Il est de trop grande conséquence, dans la traduction d'un texte, de déterminer un sens que, peut-être, l'auteur a voulu exprès laisser suspendu: ce n'est point exprimer son sens, c'est agir contre ses fins et ses intentions.» (*Préf. génér.*, p. 4.)

J'ai restreint, autant que possible, le nombre et l'étendue de mes notes, dans la crainte de grossir le volume, et, par conséquent, d'en rendre l'acquisition moins facile. Quant à mon *Abrégé d'Introduction aux livres de l'Ancien et du Nouveau Testaments*, et à mes *Livres saints vengés*, auxquels je renvoie souvent le lecteur, ce sont deux ouvrages à la portée des intelligences ordinaires. De plus, comme je l'ai dit dans l'avertissement (pag. 16), «ma traduction est destinée à tous les catholiques indistinctement, et, par conséquent, aux hommes instruits, et même aux savants, aussi bien qu'à ceux dont l'esprit est moins cultivé.» Enfin, ces renvois n'ont lieu généralement que pour des sujets qu'il est impossible de résumer brièvement, et que le commun des lecteurs peut, sans inconvénient, se dispenser de connaître.

Je suis, avec une considération distinguée, Monsieur le Rédacteur,

Votre bien humble et bien obéissant serviteur,

L'abbé J. B. GLAIRE.

Paris, le 17 avril 1862.

Les personnes qui n'ont pas réglé leur abonnement, sont priées de le faire le plutôt possible, si elles ne veulent pas éprouver de retard dans la réception du journal.

Nous publierons dans notre prochain numéro un article remarquable de M. le chanoine Jouve, sur la chapelle moscovite.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain en Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 8. — 15 JUIN 1862. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

PROPAGATION DE LIVRES DE CHANT ET DE MUSIQUE D'ORGUE.

PRIMES OFFERTES A NOS ABONNÉS.

La prédication entreprise par la *Revue de musique sacrée* serait incomplète si nous ne cherchions pas à vulgariser, par tous les moyens, l'enseignement du chant liturgique.

La lecture des livres d'église enseignée dans toutes les écoles, enseignée par les hommes de bonne volonté, ecclésiastiques et laïques, tel est le but que doivent poursuivre les amis dévoués de l'art religieux en France.

Un problème des plus importants sera résolu quand tous les fidèles prendront part à l'exécution du chant, et quand l'interprétation de l'antique mélopée chrétienne ne sera plus confinée dans un chœur souvent insuffisant.

Voulant contribuer pour sa part à l'avénement de ce progrès, l'Éditeur de la *Revue de musique sacrée* a eu la pensée de répandre à profusion les livres d'enseignement, en les offrant en prime à ses abonnés. En même temps que ce sacrifice lui permet de reconnaître les sympathies nombreuses qui honorent ses publications, il aura pour effet immédiat de provoquer l'enseignement collectif dans les paroisses et dans les établissements trop pauvres pour faire l'achat des livres nécessaires.

En conséquence, *les personnes qui prendront un abonnement à la* REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, *à partir du* 15 *novembre* 1861, *recevront*, franco :

1° VINGT EXEMPLAIRES de l'A B C du *plain-chant, petite méthode élémentaire* à l'usage des écoles primaires ;

2° Plus, SIX EXEMPLAIRES de la MÉTHODE POPULAIRE *de Plain-chant*, suivie d'un PETIT TRAITÉ *de Psalmodie ;*

Ou, en *payant* 12 *fr.* en plus de l'abonnement, *au lieu de* 24 *fr.*, les deux PREMIÈRES ANNÉES DU JOURNAL (1860-1861), deux beaux volumes grand in-8°, texte et musique.

Les anciens abonnés ont droit aux mêmes avantages. — Les Méthodes leur seront données, s'ils en font la demande ou s'ils les font prendre au bureau du journal.

E. REPOS.

CONFÉRENCES

OUVERTES SOUS LES AUSPICES DU COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE DE LA REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, 6 JUIN 1862.

La lettre qu'on va lire, et qui a été répandue parmi toutes les personnes qui s'occupent de plain-chant et de musique religieuse, expliquera à nos lecteurs l'objet et le but des Conférences que nous annonçons en tête de cet article, Conférences dont M. Georges Schmitt a été le promoteur :

M

« Voulant contribuer d'une façon plus efficace et plus décisive à la restauration et à la propagation du chant dans les églises, le *Comité de Rédaction* et de *Patronage* de la *Revue de Musique sacrée* va ouvrir une série de Conférences dans lesquelles seront traitées et discutées différentes questions relatives à l'exécution du Plain-Chant et à la Musique religieuse.

» La *première de ces Conférences aura lieu le* VENDREDI 6 JUIN, *à huit heures précises du soir*, dans le local ordinaire des séances du Comité, RUE BONAPARTE, 70, chez M. Repos.

» Vous êtes prié de bien vouloir y apporter le concours de vos lumières.

» Un résumé de ce qui aura été dit d'important à chaque Conférence sera rendu public, ainsi que les décisions de la majorité des membres, touchant tel point de la théorie ou de la pratique.

» Les *Conférences* auront lieu *deux fois par mois, le* 2e *et le* 4e VENDREDI, à l'heure indiquée ci-dessus.

» Veuillez agréer, M l'hommage de mes sentiments distingués.

» *Le Président*, CH. POLLET.

» *Le Secrétaire*, l'abbé DURAND, chan. hon. »

Cet appel a été entendu. Nombre d'ecclésiastiques, d'organistes, de maîtres de chapelle, de compositeurs, d'hommes de lettres, d'artistes et de gens du monde se sont trouvés à la première assemblée ou se sont fait excuser de ne pouvoir, ce soir-là, prêter au Comité un concours qui lui est assuré.

La feuille de présence portait les noms de MM. l'abbé Jouve, R. P. Richard, comte de Brancion, P. Serrier, Edmond d'Ingrande, Gendre, Estienne, Larrière, Charles Pollet, Schmitt, G. Laboureau, Navay, Briard, Lentz, Louis Roger, Quesne, Bianchi, Edouard-Gabriel Rey, Denne-Baron, Lesecq, Ch. Magner, Repos.

Le bureau était occupé par MM. Pollet, président; Georges Schmitt, vice-président; l'abbé Jouve, chanoine de Valence; Louis Roger, secrétaire de la Rédaction, et Albert Repos, secrétaire adjoint du Comité.

Quelques paroles de M. le Président ont appelé l'attention de l'assemblée sur les principales questions qui doivent faire partie du programme des Conférences.

On a décidé, d'un commun accord, que la discussion porterait essentiellement sur les points qui se rattachent à l'exécution du plain-chant, et qu'on n'aborderait la science des origines qu'autant qu'il serait nécessaire d'y recourir pour l'éclaircissement d'un fait ou d'une théorie.

En circonscrivant ainsi le champ de ses études, l'assemblée a voulu donner plus de force et d'efficacité à ses travaux. Dans l'état actuel de l'art musical religieux en France, le besoin le plus impérieux est, sans contredit, l'exécution du plain-chant. Peu de personnes sont aptes à discourir sur les antiquités liturgiques, peu de personnes même attachent quelque importance aux discussions sur ce sujet. L'histoire des origines est réservée à quelques érudits, tandis que l'exécution, bonne ou mauvaise, du plain-chant et de la musique religieuse, intéresse tout le monde indifféremment. C'est donc par l'amélioration immédiate du chant dans les églises et de son accompagnement qu'il fallait commencer. A défaut d'unité dans les livres, on obtiendra peut-être l'unité dans l'exécution. C'est un grand point déjà. Le Comité de la *Revue de Musique sacrée* n'a pas voulu autre chose en ouvrant ses Conférences, et s'il a lieu de se féliciter d'avoir pris cette initiative, c'est bien en voyant ses idées et ses espérances partagées par toutes les personnes qui se sont jointes à lui.

Envisagée à ce point de vue, l'utilité de ces réunions devient manifeste. Il est impossible que des hommes experts dans un art, des théoriciens et des praticiens, ne mènent pas à bien une entreprise aussi peu ambitieuse lorsque, en définitive, ils sont tous à peu près d'accord sur la partie la plus importante des études qu'ils se sont proposées. Dans ces entretiens, dont la première assemblée a été un heureux et édifiant modèle, toutes les opinions sont reçues et discutées. Chacun des préopinants peut arriver là avec des idées fausses, mais il n'en est pas un seul qui ne soit prêt à reconnaître une erreur qui lui sera démontrée. L'intérêt personnel et les ambitions extravagantes qui gâtent les meilleures choses et ruinent les institutions les mieux fondées, ne peuvent avoir de prise dans une pareille assemblée. On y vient pour la seule gloire de l'art religieux et classique. Ce qu'on s'y propose, c'est de faire que les voix humaines qui montent

vers Dieu ne portent pas le signe de la dégradation qu'engendrent l'ignorance et l'impéritie.

C'est dans cet esprit généreux et dans cette noblesse d'un cœur véritablement artiste et chrétien, que la première Conférence a eu lieu. Malgré les inévitables hésitations et les tâtonnements d'une discussion qui cherche son assiette, beaucoup de bonnes choses ont été dites, des voix savantes ont été entendues. On s'est moins attaché à obtenir une décision sur tel point de la controverse, qu'à poser la base des conférences ultérieures. C'était par là, en effet, qu'il fallait commencer : que ferait-on et par quels moyens donnerait-on à ces réunions un caractère d'utilité ?

Tous les membres furent d'accord pour décider que l'opinion de la majorité serait transmise au public par l'organe de la *Revue de Musique sacrée*. De cette façon, les personnes du dehors, organistes, maitres de chapelle, chanteurs et autres, qui sont dans l'indécision relativement à quelques points fondamentaux de la science du plain-chant et de la musique religieuse, pourront se faire une opinion d'après celle exprimée par des hommes spéciaux, instruits dans la matière, ou se ranger à la leur purement et simplement.

La publicité donnée aux décisions prises dans chacune des Conférences sera du meilleur effet sur l'esprit public. Tel qui regarderait à deux fois avant de se rendre à l'avis d'un seul juge, celui-ci fût-il investi de la plus grande autorité, n'hésitera pas à accepter l'opinion de plusieurs personnes compétentes. Dans un temps où les idées se propagent vite et aisément, les principes arrêtés dans nos Conférences seront bientôt connus de toute la France. D'ailleurs, les membres du comité, en faisant un appel général et en apportant le plus grand zèle dans l'examen des questions qui vont être résolues, comptent bien que le clergé, ainsi que les organistes, les maîtres de chapelle et les musiciens chargés de l'enseignement, seconderont leurs efforts et les aideront à affermir des doctrines qu'ils croient vraies et qu'ils appuieront des preuves les plus évidentes.

Après des pourparlers dans le sens que nous venons de rendre bien imparfaitement, la Commission a définitivement arrêté le programme de la deuxième Conférence, fixée au vendredi 13 juin.

La discussion portera sur ces quatre questions :

1° Le plain-chant appartient-il au genre diatonique ?

2° De l'emploi de la sensible dans le premier mode.

3° De l'emploi de la sensible dans le deuxième mode.

4° De l'emploi de la sensible dans le troisième mode.

Tout en reconnaissant l'inutilité de la première question, le comité a cru devoir la maintenir sur son programme, à cause des conséquences qui pourront en découler lorsqu'il s'agira de l'accompagnement.

Des lettres d'invitation sont mises à la disposition des personnes qui voudraient prendre part à ces intéressants débats ; réunir le plus de lumières possible, tel est le vœu du Comité, qui vient d'aborder franchement et au point de vue pratique la grande question de propagation et de restauration du chant sacré.

Les Conférences auront lieu deux fois par mois, comme il a été dit dans la lettre reproduite plus haut.

Le Secrétaire de la Rédaction,
Louis ROGER.

CHORAL

DE L'ÉGLISE DE L'AMBASSADE RUSSE, A PARIS.

Non loin de l'arc de triomphe de l'Étoile, s'élève, depuis peu, un monument qui attire tous les regards par son originalité et son cachet vraiment oriental. C'est une église byzantine, formée d'un dôme principal très-élancé, avec ce renflement accusé vers le milieu de sa hauteur et cette boule dorée à son sommet, qui distinguent les églises russes, et celles de Moscou en particulier. Celui-ci est, comme ses analogues, flanqué de quatre autres dômes moins grands, mais exécutés dans le même système de lignes architecturales et d'ornementation.

L'intérieur de l'édifice, vaste rotonde à quatre niches, ou absides, offre une riche profusion de dorures et de mosaïques dans le goût byzantin oriental, qui rappelle Sainte-Sophie de Constantinople et Saint-Marc de Venise. En y accédant par la porte majeure, précédée d'un perron, on aperçoit au fond l'*iconostase*, barrière droite en bois sculpté, ornée de statues et entièrement dorée, qui sépare du reste de l'église le sanctuaire où s'habillent, derrière le candélabre à sept branches, les officiants, et où s'accomplissent quelques-uns des rits sacrés. Cet *iconostase* est percé de trois portes qui s'ouvrent à certains moments durant la cérémonie, et laissent voir aux fidèles le sanctuaire, une partie des officiants qui s'y tiennent, pendant que les autres

sont devant l'iconostase servant d'autel et le candélabre à sept branches, allumé.

L'office dont nous avons été témoin le 29 avril dernier, et qui avait pour objet la célébration de l'anniversaire de la naissance de l'empereur Alexandre II, réunissait une brillante assistance, composée du personnel de l'ambassade russe et des notabilités de ce vaste empire qui se trouvent actuellement à Paris. Les hommes, en costume officiel, et les dames, en élégantes toilettes, formant deux grands cercles autour de l'intérieur de la riche coupole, offraient un spectacle imposant que relevait encore l'attitude recueillie et pleine de convenance des assistants. Plusieurs faisaient de fréquents signes de croix, et les femmes, entièrement absorbées par l'acte liturgique, se prosternaient souvent à terre de toute la longueur de leur corps. Ces manifestations de la piété russe sont facilitées par l'absence dans le lieu saint de ces meubles, bancs et chaises qui encombrent nos églises. Ici, point de ces vulgaires et malencontreuses superfétations qui nuisent et à l'effet monumental du temple, et au recueillement des fidèles, mais seulement quelques siéges de couleur et de forme en harmonie avec l'édifice, et, en somme, un pavé libre et recouvert d'un immense tapis. C'est, d'ailleurs, ce qui se pratique encore à Rome, dans les basiliques de Saint-Pierre, de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran.

Toutefois, ce ne sont ni les rits, ni les habitués de l'église moscovite de l'arc de l'Étoile, qui doivent nous occuper aujourd'hui, mais bien les chants étrangement beaux qui retentissent, les dimanches et fêtes, dans ce temple brillant. Le chœur, à qui en est confiée l'exécution, se compose de quatorze chanteurs ainsi répartis : hautes-contres, ténors (premiers et deuxièmes) et basses. Les morceaux du répertoire se divisent en deux catégories principales, dont l'une correspond à notre faux-bourdon, et l'autre, à ce que nous appelons style libre ou idéal. Les faux-bourdons russes présentent un heureux mélange de ce dernier style avec celui de Palestrina, qui y entre, néanmoins, pour la meilleure part : il y est, en effet, très-sensible par les retards, les prolongations et les cadences, qui rappellent, à ne pas s'y méprendre, la manière du célèbre compositeur romain. On y remarque aussi un genre de psalmodie rapide, avec des modulations beaucoup plus compliquées que ne le comporte ordinairement cette variété du chant liturgique. Ces faux-bourdons, alternant sans cesse avec la voix du prêtre célébrant qui leur donne le ton voulu avec une rare justesse, sont mêlées, de temps à autre, de morceaux traités en style idéal proprement dit, sur lesquels nous reviendrons bientôt. Il arrive même souvent que l'officiant et le diacre chantent en duo, par intervalles de tierce ou de quarte, ce qui, dans ce dernier cas, pourrait être considéré comme une tradition de l'antique *déchant*.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce service choral de la chapelle russe, c'est une exécution parfaite, qui étonne d'autant plus, que nul instrument ne vient en aide aux chanteurs et au célébrant, pas même pour leur donner le ton. La manière dont ces voix prennent l'accord, avant de commencer un morceau, serait véritablement incompréhensible pour quiconque ne les aurait pas entendues. C'est un bourdonnement aux sons harmoniques, qui ressemble aux vibrations de grandes cloches que l'on entendrait de fort loin. Ensuite, le choral est attaqué et dit, d'un bout à l'autre, par ces timbres divers, avec une sûreté d'intonation et d'expression qui ne se dément jamais. Après une marche soutenue, pendant laquelle elles se sont quittées et reprises, imitées et croisées avec tous les artifices du contre-point, ces quatre parties vocales, une fois parvenues sans encombre à la fin du morceau, s'éteignent graduellement, dans un admirable *perdendosi* tellement ménagé et nuancé, qu'il est impossible à l'oreille de saisir au juste le moment où elles ont cessé de chanter. C'est là un de ces effets d'exécution dont nous ne saurions, en France, nous faire une idée (1). Il en est un autre non moins surprenant ; je veux parler de ces trios de voix aériennes qui, de temps en temps, se détachent de la masse chorale pour planer au-dessus d'elle comme une harmonie céleste. Il en résulte un contraste saisissant entre ces voix célestes et la tonalité générale du chœur, qui continue sa marche sur le même diapason. On entend parfois, dans ces trios aériens, des notes suraiguës de haute-contre, dont les fioritures sont d'un étrange effet au milieu des harmonies diverses qui se déroulent dans les régions inférieures du choral. Ces sortes de trios ne se produisent guère que dans les morceaux traités en style libre ou musical proprement dit ; mais, il est à remarquer que le

(1) Les chanteurs de la chapelle russe sont tous Français. Un seul individu, dont la voix de basse taille est remarquable et par sa gravité et par son timbre particulier, appartient à la nation russe. Mais il se trouve qu'il ne faisait pas partie du chœur le jour où l'auteur de cet article est allé à la chapelle. C'est en l'imitant parfaitement que les chanteurs français ont pu donner le change à M. le chanoine Jouve.

(*Note de la Rédaction.*)

caractère général en est toujours convenable, sinon religieux, grâce à l'ensemble de l'harmonie et à l'absence complète des *soli*, car je n'en ai point entendu, même dans cette dernière catégorie de composition, qui semblerait naturellement s'y prêter. Aussi n'hésiterai-je point à dire : Cette musique, où l'individualité de l'homme s'efface, avec son amour-propre, devant l'expression générale de l'œuvre, a un caractère autrement religieux que la plupart de nos soi-disant compositions religieuses, où le *moi humain* cherche constamment à capter les suffrages du public, au moyen de *soli* provocateurs, de modulations piquantes et d'autres artifices qui tendent, avant tout, à faire valoir la science, le talent et les inépuisables ressources du compositeur. Ici, c'est l'individualisme, avec ses petites misères, cachées sous de grandes prétentions; là, au contraire, c'est la foi populaire, avec son abnégation personnelle et ses pures inspirations. C'est ainsi que composaient jadis les *Orlando di Lasso*, les Cristophe Moralès, les Pittoni, les Bénévoli, les Allegri, et tant d'autres qu'il serait trop long de nommer; c'est ainsi qu'écrivent encore de nos jours, en trop petit nombre, il est vrai, des compositeurs dignes des plus grands éloges et de toutes sortes d'encouragements.

Une des particularités qui m'ont frappé dans l'audition de ce choral russe, que m'a value l'obligeance empressée de son habile directeur, (1) c'est le récitatif que le célébrant ou l'un de ses assistants chante continuellement en langue slave (russe primitive), et qui offre un précieux fragment de la mélopée grecque, dans le genre de notre Préface, mais plus long et plus souvent répété. Ensuite, c'est le beau Répons *O salutari Theo*, qui entrecoupe fréquemment ce récitatif antique de ses larges harmonies traitées en style plagal et finissant par quelque accord en cadence rompue ou autrement, d'un grand effet. Il y a là une magnifique voix de contre-basse qui se prolonge en *smorzendo* encore plus longtemps que les autres, et qu'on prendrait facilement pour une pédale d'orgue de seize pieds ouverts.

Tout cela est vraiment remarquable et généralement nouveau pour nos oreilles françaises. C'est une riche mine à explorer, surtout dans l'intérêt de la musique d'église, devenue aujourd'hui l'objet de si légitimes préoccupations.

L'abbé JOUVE.

(1) Grâce à l'obligeance de M. Amand Chevé, directeur du choral russe, nous pourrons offrir à nos lecteurs, dans une prochaine livraison, quelques-unes des plus belles pages de la musique de cette chapelle. Le compositeur, M. Bortnianski, jouit, en Russie, d'une réputation très-grande et très-mérité.

(*Note de la Rédaction*.)

DE LA RESTAURATION DU CHANT

DANS LES ÉGLISES.

Depuis que l'on travaille à la restauration du chant dans les églises, il est remarquable que toutes les tentatives ont eu pour objet l'accessoire bien plus que le principal.

On s'est préoccupé de l'introduction dans le chœur des orgues d'acompagnement. On a fait reconstruire les grandes orgues quand une réparation simple était jugée insuffisante ; et, pour atteindre ces deux fins, il n'est pas de sacrifices qu'on ne se soit imposés, il n'est pas de résistances qui n'aient été combattues.

Cette préoccupation, qu'on veuille bien le remarquer, a eu pour origine un sentiment essentiellement artistique. Les administrateurs des paroisses ont été dirigés, à leur insu sans contredit, par des incitations du salon et des concerts. Le dilettantisme, qui a gagné toutes les classes de la société et qui tient un si haut rang dans l'éducation des intelligences, a rendu intolérable la mauvaise musique, bien qu'il faille, souvent encore, la subir en quelque lieu qu'on se trouve. L'instrument imparfait, ruiné par les années, qui satisfaisait les oreilles moins délicates des pères, est devenu insipide aux enfants. Il a fallu restaurer les grandes orgues. L'ophicléide avait détrôné le serpent, l'orgue d'accompagnement chassa des chœurs l'ophicléide.

Nous sommes loin de nous en plaindre. La barbarie n'est pas de notre goût. Nous la tolérons aussi difficilement en musique que dans les mœurs. Ce que nous disons du commencement de la restauration du chant est une constatation de faits. On aurait tort d'y voir une opinion personnelle.

Reprenons.

Quand, pour avoir un orgue, on eut dépensé beaucoup d'argent, produit des quêtes, des souscriptions ou du revenu les paroisses, on songea à réorganiser les maîtrises. — Des ténors, des sopranos, des basses, furent recrutés et dressés à grands frais. — En quelque temps, on eut une petite chapelle. La moindre paroisse voulut avoir son ténor et son baryton. Les résultats furent prompts. On put se procurer la jouissance d'un motet à trois ou quatre voix, d'un solo dans le goût italien. Les plus riches églises, nous en citerions une particulièrement

dans une grande ville de la Normandie, put faire venir de Paris, pour son mois de Marie, un chanteur en renom. C'était bien naturel. Lorsqu'on a un orgue d'accompagnement, c'est une sorte de noblesse qui oblige. On n'a pas dépensé huit ou dix mille francs pour soutenir de quelques pâles accords un grossier plain-chant. — Le dilettantisme a des exigences qu'il faut satisfaire. La mode a aussi les siennes, non moins impérieuses. Comme, en définitive, le sentiment religieux, en matière musicale, est fort élastique, qu'il se prête avec complaisance à toutes les opinions, il il n'y avait pas de loi suprême qui contraignît la petite chapelle à exécuter la musique des maîtres, de préférence aux ariettes de Rossini ou de Cimarosa, arrangées pour la circonstance.

Mais nous en appelons à tous les hommes qui voient de haut et qui voient de loin. Est-ce bien pour ces amusements frivoles que l'orgue d'accompagnement entrait dans nos églises? Est-ce que cet admirable instrument, créé par privilége pour soutenir et dominer la voix des multitudes, n'eût pas été plus à sa place si on lui avait associé une masse de chanteurs zélés dont il aurait guidé le chœur majestueux?

Nous ne le rendons pas responsable de toute la petite musique à laquelle il a dû se prêter. Ce n'est pas lui qui a fait naître le dilettantisme, c'est le dilettantisme, au contraire, qui s'en est emparé et qui en a tiré le plus mauvais parti. On ferait une confusion regrettable si l'on supposait que nous attribuons à un instrument qui a toutes nos sympathies, des désordres que le mauvais goût produisait à plaisir.

Cet empire du dilettantisme s'étendit fort loin.

Pendant les années 1858 et 1859, nous parcourions les campagnes de la Normandie. Si Dieu a pris soin quelque part de manifester l'art dans la nature, c'est bien dans cette province où toutes les vallées sont des harmonies, où tout buisson porte un concert. Dans ce beau pays, où l'homme seul chante faux comme partout ailleurs, la musique est en pleine faveur. Nous la rencontrâmes, la fée divine, assise à tous les foyers; méconnaisable le plus souvent, mais respectée comme une mère, vénérée malgré sa laideur.

Dans les églises de village, dans les presbytères, nous trouvâmes l'harmonium, et avec lui le dilettantisme; le goût de la ville pour la musique légère, les ariettes, les solos enrubannés, l'opéra italien, moins la voix de l'Alboni et de Mario, moins l'orchestre, moins les chœurs, moins le goût, moins la science et l'art. Le curé, homme de piété mais de peu de musique, obéissait à cette chose abominable qui voile tant de turpitudes et que l'on appelle le sentiment musical et religieux. Il partait de là pour faire chanter des morceaux selon son goût. Il en avait le droit, puisque le sentiment personnel permet tout. Mais il arrivait que ces morceaux, d'un sentiment si religieux selon lui, étaient rien moins que cela selon nous. Notre sentiment personnel se refusait à voir une élévation de l'âme vers Dieu dans un duo de la *Norma* ou dans la prière que Desdemone, la victime d'Othello, chante avec tant d'attendrissement. Une autre fois, c'était un solo de hautbois qui passait de la *Semiramide* de Rossini dans un *O salutaris*. La *Favorite* même, avec ses langueurs orientales, soupirait ses romances mal déguisées par un texte latin. M. le curé, en vertu de son sentiment, trouvait cela d'une haute portée, les dames du château en faisaient l'éloge après vêpres. Nous gémissions tout bas de voir tant d'inconvenance circuler librement sous le manteau du dilettantisme.

Le soir, on réunissait quelques jeunes personnes à l'église, pour y chanter des cantiques. L'harmonium inévitable arrivait là avec ses fioritures, ses ritournelles coquettes et ses accords mêlés de vinaigre. Le contentement était général. On avait fait de la musique, M. le curé avait chanté la partie de basse, joué de l'orgue, c'était un vrai régal!

C'était le dilettantisme qui voulait opérer la restauration du chant en s'y prenant au rebours.

Et en effet, si nous considérons ce qui s'est fait en France depuis plusieurs années, nous ne voyons guère que des tentatives purement artistiques. Ce débordement de musique légère n'est pas autre chose. On a commencé par où l'on aurait dû finir, et il en est résulté que les commencements ont été à peu près perdus pour avoir été déplacés.

Puisqu'on voulait restaurer la musique d'église, qui en avait le plus grand besoin, il fallait d'abord employer tous les fonds disponibles à l'organisation de l'enseignement. On ne commence pas un édifice par le faîte; eh bien! la partie artistique est le faîte de la restauration poursuivie. La base, nous l'avons dit, c'est l'enseignement élémentaire, c'est la langue musicale enseignée à tous les petits enfants, c'est le plain-chant professé dans les écoles primaires, chez les frères de la Doctrine chrétienne, dans les monastères, partout où il y a des enfants réunis. Car ces enfants seront des hommes un jour, ces brins d'herbe qu'on néglige seront bientôt un

grande moisson, la moisson intellectuelle promise à la génération qui vient par la génération qui s'en va : c'est donc sur eux, mais sur eux seuls, qu'il fallait édifier. En les instruisant de bonne heure, vous aviez, non quelques chœurs chétifs, mais le chœur immense des populations, tout un peuple chantant comme il lit, chantant à livre ouvert les chants antiques de ses pères.

C'est dans l'enseignement, c'est dans la plus large vulgarisation du plain-chant qu'était l'avenir de la restauration. Quelques milliers de francs dépensés pour avoir une poignée de chanteurs ne mènent à rien. La belle avance, quand on aura réuni autour du lutrin quelques hommes, des artistes même, qu'on se procure toujours avec de l'argent! Ce n'est pas là une restauration : c'est un expédient. C'est un luxe nécessaire dans les grandes villes, indispensable même pour l'exécution des grandes œuvres ; partout où il se produira, nous l'encouragerons de toutes nos forces; mais en considérant ces milliers de paroisses qui ne peuvent pas se le permettre, et qui en sont réduites, aux portes mêmes de Paris, à faire massacrer, par le premier venu, le chant liturgique, nous nous refusons à voir une œuvre de restauration et de propagation dans les tentatives partielles faites dans ce sens. — C'est de plus haut que nous voyons les choses, et si l'on ne veut pas jeter les yeux avec nous sur les trente mille paroisses de France qui n'ont pas éprouvé les bienfaits du mouvement liturgique, il est inutile d'aller plus loin.

L'éducation universelle des enfants, en ce qui regarde le plain-chant, était d'une réalisation facile. — Le plain-chant, puisque c'est de lui qu'il est question ici, n'est pas chose mal aisée. On a beau s'évertuer à l'entourer de mystère, c'est le rudiment de l'art, l'A B C de la science musicale en tant que lecture. Que les savants, les archéologues, les chercheurs en tout genre, pâlissent dessus pour y trouver l'explication de quelques problèmes, ce n'est pas de cela qu'il s'agit lorsqu'on parle de le populariser. La lecture, disons-nous, en est simple; quelques intervalles très-bornés, des modes qu'on trouve tout faits dans la seule pratique de nos deux modes modernes, un rhythme élémentaire, pas de tonalités, pas de mesure. En vérité, dans notre siècle entreprenant, novateur, âpre aux conquêtes nouvelles, si quelque monstruosité doit nous étonner, c'est bien que le plain-chant et les éléments de la musique ne soient pas plus répandus.

On invente des machines pour suppléer aux forces physiques de l'homme, on centuple par la vapeur, par l'électricité, la puissance de la locomotion, et quand il s'agit des intelligences, on garde la neutralité, on laisse aller à la dérive le frêle esquif qui porte le flambeau divin. — Reprenons-nous pourtant. On a fait quelque chose pour les intelligences, on leur a associé des machines ! Pourquoi ne le dirions-nous pas? Des hommes de paix et de bonne volonté, ont imaginé des procédés mécaniques pour remplacer l'effort intellectuel. — Nous avons vu surgir des appareils de toute espèce appelés à supprimer l'acte réfléchi des intelligences. La manivelle, tournée par la main d'un pauvre idiot, exécutait des morceaux d'orgue dans une église de campagne où nous étions entré un dimanche. Que d'exemples comme celui-là ! Que de machines substituées au raisonnement et à la science, sans parler de ces maîtres ineptes, que nous avons vus à l'œuvre, et qui prenaient vingt fois plus de peine pour apprendre par cœur à des enfants quelques bouts de faux-bourdon, qu'il n'en eût fallu pour leur enseigner le plain-chant.

Voilà les conséquences d'une première faute commise. Pour avoir voulu faire de l'art, avant d'avoir organisé l'enseignement; pour avoir fait du dilettantisme et s'être donné la jouissance de quelques mélodies frivoles, chantées au Salut par quelques beaux jeunes gens en habit noir et en gants blancs, on a compromis la restauration du chant. On a eu des ténors obligés de chanter seuls, des orgues d'accompagnement qui n'avaient personne à accompagner, ou qui n'avaient pas d'accompagnateurs. On a fait, en un mot, le contre-sens que voici : Ayant un temple à bâtir, on a commencé par acheter des dentelles, des dorures, des cristaux pour l'autel ; du linge fin et des vêtements d'or en bosse pour les desservants. Et lorsqu'on a voulu utiliser tout cela, on s'est aperçu que l'édifice était à faire, et qu'on aurait dû commencer par lui.

Aujourd'hui plus que jamais, on sent le vide et l'incapacité des premières idées qui ont dirigé l'œuvre de restauration. Nous laissons de côté, bien entendu, les travaux transcendants menés à bonne fin par quelques esprits supérieurs, comme MM. Vincent, de l'Institut, l'abbé Jouve, Fétis, Niédermeyer, l'abbé Raillard, Nisard, Danjou, Choron, Adrien de la Fage, etc. etc. La seule question de vulgarisation et d'enseignement nous occupe en ce moment. Nous disons que les commencements ont été malheureux. Nous en avons une preuve de plus dans les innombrables méthodes qui encombrent la librairie. — Chacun apporte la sienne, croyant

remédier au mal que tous déplorent. On les publie sous toutes les formes. On en fait des abrégés ou on les donne par extraits dans les feuilles périodiques. Malgré cette avalanche de petits traités, le plain-chant reste ignoré, le peuple des villes et des campagnes continue de ne pas chanter dans les églises, et le dilettantisme, aidé du sentiment équivoque, si contraire au goût éclairé, va son train comme par le passé.

Cependant des artistes du plus haut mérite ont entrepris la tâche de la restauration du chant. Quelques-uns s'y sont voués avec une ardeur et un désintéressement dignes du meilleur sort. D'où vient donc que tant de zèle et de talent demeurent infructueux ?

Il en coûte d'avoir à le dire dans une Revue qui voudrait n'avoir jamais à récriminer ; mais il est de notoriété que les artistes et les amateurs qui ont voulu rénover la musique religieuse, n'ont pas trouvé dans le clergé, à quelques exceptions près, le concours spontané sur lequel il leur était permis de compter. Ils ont marché presque seuls, soutenus par l'amour d'un grand art qui, moins heureux que celui de Raphël, ne peut pas s'exposer aux regards de la foule, dans nos musées nationaux.

Leur œuvre devait être secondée par l'enseiment donné dans les écoles, par l'enseignement offert à tous jusque sur le seuil du presbytère. Quand il s'agit de vaincre, tout homme se fait soldat. Quand il y a une idée à répandre, toute main doit la semer. C'était donc au clergé de se mettre à la tête du mouvement, de secouer la torpeur des uns et d'encourager la vigueur des autres. C'était à lui de dire aux instituteurs : Enseignez à vos petits enfants les éléments de la musique et du plain-chant ; et s'il ne vous plaît pas de le faire, laissez-les venir à nous : *sinite parvulos.* En quelques mois, en quelques semaines peut-être, des milliers d'enfants pouvaient lire le plain-chant ; car le plain-chant, nous le répétons, est d'une facilité extrême, et ne souffre pas la comparaison avec la connaissance de la musique, dans tous ses tons et dans toutes ses combinaisons rhythmiques.

Le clergé, au contraire, a laissé faire les laïques. Ceux-ci, abandonnés à leurs propres forces, ont vu l'inanité de leurs efforts. Plusieurs même ont quitté la partie et fait place à de nouveaux venus, qui, fatigués demain d'une lutte inutile, se retireront comme les premiers.

Il y a cependant une grande et belle chose à réaliser dans cette restauration du chant, qui n'a encore été qu'un rêve. Il y a pour le clergé de France une véritable renaissance à produire. L'art chrétien, qui fut la gloire de l'Eglise au temps des Médicis, peut renaître aujourd'hui sous la forme souverainement belle de la musique. Trois époques caractéristiques peuvent se fondre en une seule et former un monument sublime. Le plain-chant d'une part, c'est-à-dire l'antiquité de l'art; la musique religieuse, d'autre part, c'est-à-dire les trois siècles échus depuis Palestrina ; et la musique essentiellement moderne, c'est-à-dire l'épanouissement dans une seule forme, de toutes les beautés à la fois que l'histoire de l'art a inscrites en lettres d'or.

Quelle carrière ouverte aux études du clergé! Quelle étape à franchir sur le chemin de l'humanité! Assez d'indifférence, jeunes hommes qui regardez à vos pieds; c'est vers l'avenir qu'il faut lever les yeux. C'est dans l'accomplissement de cette renaissance artistique que nous vous signalons, qu'il faut lire le signe d'une rénovation qui ne sera pas sans gloire.

Louis ROGER.

BIOGRAPHIE

MONTEVERDE (1)

Monteverde (*Claude*), célèbre compositeur vénitien, né à Crémone, vers 1565, mort à Venise, à la fin de septembre ou au commencement d'octobre 1649. Ce musicien, dont les découvertes donnèrent naissance à la tonalité et à l'harmonie modernes, entra d'abord, en qualité de violiste, au service du duc de Mantoue, et étudia le contre-point sous la direction de Marc-Antoine Ingegneri, maître de chapelle du duc. Entraîné par l'ardeur de son imagination, Monteverde ne tarda pas à se faire une réputation par une foule de compositions dans lesquelles les hardiesses de son génie, se révélant à chaque pas, préparaient une transformation complète de l'art en créant l'expression dramatique. Il paraîtrait, d'après le titre de son cinquième livre de madrigaux, imprimé pour la première fois à Venise, en 1604, qu'il avait alors succédé à son maître Ingegneri dans la direction de la musique du duc de Mantoue. Plus tard, en 1613, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, en remplacement de Jules-César Martinengo, et occupa cette position jusqu'à sa mort. Monteverde fut un des premiers membres de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

(1) Nous devons à l'obligeance de M. Firmin Didot la communication de cette notice, écrite pour la *Biographie universelle.* L'auteur l'a mise également à notre disposition avec une bonne grâce dont nous le remercions. (*Note de la Rédaction.*)

Le P. Adrien Banchieri, dans une lettre écrite en 1620, félicitait cette académie d'une acquisition aussi glorieuse.

Pour apprécier l'importance des découvertes qui ont assigné à Monteverde la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique, il faut se rappeler que jusque vers la fin du XVIe siècle, où l'on ne connaissait encore que l'ancienne tonalité de l'Eglise, on ne faisait usage que d'accords consonnants et de quelques prolongations facultatives qui produisaient des dissonnances marquées. Dans cette tonalité, le rapport de la note sensible avec le quatrième degré de la gamme n'existant pas, il n'y a point de modulation. S'il se fait un changement de ton, ce changement a lieu sans préparation, sans liaison. Chaque note et chaque accord portent repos; c'est pourquoi on l'a nommée musique plane, *plain-chant*. Dans sa marche lente et grave, elle offre le caractère de majesté qui la rend si éminemment propre à l'expression religieuse. Mais les qualités mêmes qui distinguent cette tonalité, excluent celles qui conviennent à l'expression des passions humaines. Lorsqu'au sortir du moyen âge, l'humanité redescendit des hauteurs de la foi dans la sphère des pensées terrestres, l'art, pour satisfaire à de nouveaux besoins, dut se transformer. Monteverde, sans s'en douter, opéra cette transformation. Dans ses deux premiers livres de madrigaux, à cinq voix, publiés en 1587 et 1593, il ne montre encore la hardiesse de son imagination que dans l'irrégularité du mouvement des voix et de la résolution des dissonnances de prolongation. Son génie se révèle d'une manière plus franche dans son troisième livre de madrigaux, imprimé en 1598. Le rhythme y est plus accentué. Si Monteverde n'y attaque pas encore, sans préparation, les dissonnances naturelles de la dominante, il y détermine néanmoins le caractère de la tonalité moderne, en établissant le rapport de la quatrième note de la gamme avec la septième, et en constituant celle-ci en véritable note sensible faisant sa résolution sur la tonique. Enfin, dans son cinquième livre de madrigaux, publié en 1604, Monteverde, bravant toutes les règles alors en usage et donnant un dernier essor à ses hardiesses, attaque sans préparation la septième et la neuvième de la dominante, le triton, la quinte mineure et sixte, et la septième diminuée. Il achève par là la transformation de la tonalité de l'Eglise, en lui substituant une tonalité nouvelle, le système d'harmonie naturelle de la dominante, le genre de musique que l'on a appelé *chromatique*, et par conséquent la *modulation*, par laquelle, les tons se liant aux tons, les ordres de sons aux ordres de sons, il n'est pas un sentiment que l'art ne puisse exprimer avec toutes ses nuances.

A l'époque des découvertes de Monteverde, et quoique longtemps auparavant Zarlino eût entrevu le mécanisme du renversement des intervalles, on n'était pas encore arrivé à considérer l'harmonie par accords isolés; aussi ces innovations furent-elles violemment attaquées par quelques zélés défenseurs de l'ancienne doctrine, particulièrement par le chanoine bolonais Artusi, dans son *Imperfezzione della Musica moderna*, qui parut en 1600. Mais si Artusi a pu, avec raison, reprocher à Monteverde ses nombreuses incorrections dans l'art d'écrire selon les règles scolastiques, on voit qu'il n'a compris ni les avantages ni le but de ses inventions harmoniques. Monteverde lui-même, ainsi que le prouvent les préfaces de quelques-uns de ses ouvrages, n'avait aperçu le résultat de ses heureuses témérités que sous le rapport de l'expression dramatique, et ne se doutait pas des conséquences de ses découvertes à l'égard de la tonalité. « Il n'en est pas moins certain, dit M. Fétis, qui a traité la question avec autant de sagacité que de savoir, qu'après que l'harmonie des dissonnances naturelles de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième ton, d'authentique ni de plagal dans la musique; il y eut un mode majeur et un mineur; en un mot, la tonalité ancienne disparut et la moderne fut créée. »

Là, cependant, ne se bornent point les titres qui recommandent Monteverde à la postérité. Cet homme de génie, s'emparant du drame lyrique auquel les essais d'Emilio dell' Cavalière, de Jacques Peri, de Jules Caccini venaient de donner naissance, y apporta toutes les ressources de sa féconde imagination. Dans son opéra d'*Ariana*, représenté à la cour de Mantoue, en 1607, il se montre bien supérieur à ses devanciers sous le rapport de l'invention mélodique et de l'expression. Dans son *Orfeo*, il donne plus d'intérêt au récitatif, à l'air, et crée le duo scénique. Son instrumentation a plus d'importance, plus de variété dans les effets; il dispose les instruments de son orchestre de manière à ce que leurs combinaisons soient appropriées au caractère des personnages et aux situations dramatiques (1). Il trouve des rhythmes nouveaux

(1) On trouve en tête de la première édition de l'*Orfeo*

qui, particulièrement dans son ballet *delle Ingrate*, composé en 1608, à Mantoue, à l'occasion du mariage de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie, impriment par leur variété à ses airs de danse un cachet d'accentuation plus marqué. C'est aussi dans les œuvres de ce musicien qu'on trouve le premier exemple d'une même note, répétée plusieurs fois de suite par les instruments, dans un mouvement plus ou moins rapide, nouveauté d'un grand effet, qui fut l'origine du *tremolo*. C'est ainsi que le génie de Monteverde, en transformant à son insu la tonalité ecclésiastique, créa la tonalité moderne et ouvrit à l'art une nouvelle et intarissable source de richesses. Les autres musiciens ne tardèrent point à s'emparer de ses découvertes et à les introduire dans la musique d'église. A partir de ce moment, le style religieux, que Palestrina avait porté à son plus haut degré d'élévation en le traitant comme l'émanation d'un sentiment pur et dépouillé de toutes passions humaines, se modifia successivement de plus en plus par l'introduction de l'élément dramatique; et peut-être est-il permis de dire que, malgré les œuvres admirables qui ont été produites depuis lors, la musique d'église a perdu le caractère qui lui convenait le mieux.

On connaît de Monteverde les ouvrages suivants : Musique d'église : *Selva morale e spirituale, nella quale si trova Messe, Salmi, Hymni, Magnificat, Motetti, Salve Regina e Lamento, a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 *voci con violini*; Venise, 1603; — *Missa senis vocibus, ad ecclesiarum choros, et Vesperœ*, etc.; Venise, 1610; — *Messe a quattro voci, e Salmi a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *voci concertate e parte a cappella, con le Litanie della B. V.*; Venise, 1650. — Opéras : *Ariana*, à Mantoue (1607); — *Orfeo*, à Mantoue (1608); — Le ballet *delle Ingrate*, à Mantoue (1608); — *Proserpina rapita*, à Venise (1630); — *L'Adone*, pastorale, à Venise (1639); — *Il Ritorno d'Ulisse in patria*; Venise (1641); — *L'Incoronazione di Poppea*; à Venise (1642). — Musique de chambre : *Canzonette a tre voci*; Venise (1584); — *Il primo libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise (1587); — *Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise (1593); — *Il terzo libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise (1598); — *Il quarto libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise; — *Scherzi musicali a tre voci*; Venise (1607); — *Il quinto libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise (1604); — *Il sexto libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise; — *Il settimo libro de' Madrigali a* 5 *voci*; Venise (1620); — *Madrigali guerrieri e amorosi*, etc., lib. 8; Venise (1608).

Dieudonné DENNE-BARON.

imprimée en 1608, l'indication des instruments, au nombre de trente-cinq, qui composaient l'orchestre de cet opéra. Voici quels étaient ces instruments et la manière dont ils sont disposés dans la partition : *Deux clavecins* jouaient les ritournelles et l'accompagnement du prologue, qui est chanté par la Musique personnifiée; *deux contrebasses de viole* accompagnaient Orphée; *dix dessus de viole* faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Eurydice; *une harpe double*, c'est-à-dire à deux rangs de cordes, servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes; L'Espérance était annoncée par une ritournelle de *deux petits violons français* et d'un clavecin; *deux guitares* accompagnaient le chant de Caron; le chœur des esprits infernaux était soutenu par *deux orgues*; Proserpine était accompagnée par *trois basses de viole*, Pluton par *quatre trombones*, Apollon par *un jeu de régale*, ou petit orgue composé d'un jeu d'anches monté sur pied, mais sans tuyaux, et dont le son avait une certaine analogie avec le *physharmonica* de nos jours. *Un flageolet, deux cornets, un clairon et deux trompettes à sourdine* accompagnaient le chœur final des bergers.

Nos abonnés recevront avec cette livraison : 1° Un *Ave Maria* pour soprano, par Hector Salomon; 2° un *Prélude* pour l'orgue, par M. Frédéric Lentz.

Le premier de ces morceaux est d'un jeune compositeur qui veut bien concourir à notre œuvre. Il ne pouvait pas signaler son entrée dans notre Comité par une composition plus conforme à nos idées. — Sa mélodie est distinguée, son accompagnement ne l'est pas moins. — Nous espérons que nos lecteurs apprécieront la bienvenue de M. Salomon.

Le prélude de M. Lentz a été reçu par les sympathies unanimes du Comité d'examen. — Le style est ferme, serré, classique sans être froid. C'est une belle page qui devrait trouver beaucoup d'imitateurs.

Nous joignons, par surcroît à cette livraison, un *Hymne à Marie*, de M. le chanoine Jouve. Ce morceau, très-chantant et très-facile, a sa place marquée dans les monastères et dans les pensionnats. Il est d'un grand effet et s'écarte de la banalité des cantiques ordinaires.

INAUGURATION DE L'ORGUE

DE LA PAROISSE ST-THOMAS-D'AQUIN, LE 15 MAI 1862.

Depuis longtemps nous n'avions assisté à une inauguration d'orgue aussi intéressante, au double point de vue instrumental et vocal, que celle qui a eu lieu en mai dernier, en présence d'un brillant auditoire, à Saint-Thomas-d'Aquin. Elle a commencé par une improvisation magistrale de M. Camille Saint-Saëns, dont je n'ai pu malheureusement avoir que la fin, étant arrivé trop tard. Nous avons entendu ensuite le *Benedictus* d'Hayn, fort bien exécuté par la maîtrise, et accompagné par M. Grillié, avec ce tact et ce sentiment exquis des nuances musicales qui le distinguent. Quant à l'allocution de M. l'abbé Alix, vicaire de la paroisse, comme elle est reproduite *in extenso* dans cette livraison, les lecteurs de la Revue pourront en apprécier tout le mérite et l'originalité.

Le *Tantum ergo* de Thoinot-d'Arbeau (1581), a été dit avec une justesse d'intonation et une fidélité d'expression d'autant plus remarquables, qu'il était difficile de rendre, d'une manière supportable, un morceau écrit, il y a près de trois cents ans, dans des conditions mélodiques et harmoniques différentes de celles qui règnent aujourd'hui.

Dans l'*Ave Maria*, de Winther, relativement moderne, puisqu'il n'est que de 1758, les choristes ont parfaitement compris et accompagné, à diverses reprises, le *solo* chanté par M. Quesne, avec ce goût et cette pureté auxquels il a habitué ses auditeurs. On a remarqué, dans l'exécution de la fugue de Bach, par M. Saint-Saëns, un aplomb et une

sûreté qu'on ne saurait trop apprécier, surtout lorsqu'il s'agit d'un genre de musique instrumentale aussi travaillé que celui de l'illustre compositeur allemand.

Nous finirons par où nous aurions dû commencer, en faisant un bien juste éloge de l'habile maître de chapelle, M. Dhibaud, à qui revient une très-bonne part des honneurs de cette soirée. Par l'heureux choix des morceaux qui l'ont embellie, et par la manière non moins heureuse dont il les a préparés et dirigés, il a montré, une fois de plus, que la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin n'avait rien à envier aux églises de Paris les mieux organisées. Donc, rien n'a manqué à cette belle soirée, et l'on peut dire, sans flatterie aucune, qu'elle a été complète sous tous les rapports.

L'abbé JOUVE.

DISCOURS

POUR LA BÉNÉDICTION DU NOUVEL ORGUE DE SAINT-THOMAS D'AQUIN. (15 MAI 1862.)

Nous sommes réunis ce soir, mes frères, dans cette enceinte sacrée, pour assister à la bénédiction et à l'inauguration de notre grand orgue, complétement restauré, amplement agrandi, embelli et perfectionné par les travaux d'un facteur éminent, d'un artiste connu en France et dans toute l'Europe, et dont les admirables instruments assureront la renommée pour de longs jours.

Nous adresserons tout d'abord nos remercîments à M. le Curé et à MM. les fabriciens de Saint-Thomas d'Aquin, de de ce qu'ils ont décrété et conduit à bonne fin les travaux de notre orgue, sans que les dépenses considérables qu'exigeaient ces travaux, et qui sont loin d'être couvertes, aient inquiété un seul instant le zèle dont ils sont animés pour procurer votre édification au moyen de la beauté du culte et de la splendeur de la maison de Dieu. Ils partageront désormais avec les anciens Pères, l'éloge que le Saint-Esprit lui-même a formulé au livre de l'Ecclésiastique, disant : « Louons nos Pères, ces hommes dont la vie » fut si pleine d'honneur, grands par la vertu, doués de » sagesse, et empressés, dans leur science, à rechercher » une musique plus parfaite afin de rehausser davantage » le chant des textes sacrés » : *Laudemus viros gloriosos et parentes nostros in generatione sua... homines magni virtute et prudentia sua prædïti... in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina Scripturarum.* (1)

Après un an de persévérants travaux, l'orgue dont ils ont voulu enrichir cette église, est enfin terminé. Nous venons déjà d'en entendre quelques effets. Tout à l'heure, il retentira de nouveau, pour élever notre âme et toucher notre cœur en charmant notre oreille. Mais parce que nous assistons ce soir à une fête religieuse et non pas à un spectacle profane, la parole évangélique doit avoir son office, descendre du haut de la chaire sur la foule assemblée, et dire aux enfants de l'Église le sens divin des choses auxquelles ils viennent prendre part.

I

Il y a longtemps déjà que l'orgue est associé, dans nos églises, au service liturgique. Les auteurs font généralement remonter l'usage de l'orgue dans les saints offices, au temps du pape Vitalien, c'est-à-dire vers le milieu du VIIe siècle. Quoi qu'il en soit de cette opinion, la France ne connut l'usage de l'orgue et l'orgue lui-même qu'un siècle plus tard, sous le roi Pépin, lorsque l'empereur Constantin Copronyme envoya à ce roi, parmi d'autres présents, un orgue de très-bonne facture. Pépin fit placer cet orgue dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne, et c'est là que, pour la première fois en France, retentirent, à la louange de Dieu, les sons doux et forts à la fois, profonds et sublimes de l'instrument par excellence, de l'orgue, *organum*, qu'on a nommé le roi des instruments, et qu'on aurait pu appeler aussi, dès l'époque de Pépin, l'intrument des rois !

Walafride Strabon nous raconte que l'effet produit par l'orgue de Compiègne fut si extraordinaire, qu'une femme, au moment où elle l'entendit résonner, mourut dans l'extase d'une indicible joie :

« *Dulce melos tantum vanas deludere mentes*
» *Cœpit, ut una suis decedens sensibus, ipsam*
» *Femina perdiderit vocum dulcedine vocem.* »

Nous sommes moins surpris et assurément moins sensibles de nos jours que cette femme du VIIIe siècle ; et pourtant, nos instruments laissent bien loin celui de l'empereur Constantin Copronyme. Si vous saviez en détail ce que c'est qu'un orgue, un orgue moderne, vous seriez dans le ravissement ! Un orgue, c'est tout un monde, toute une création, non-seulement une création musicale, mais une création mécanique et industrielle. Un bon facteur d'orgues doit être, tout ensemble, grand artiste et grand ouvrier !

II

Des réservoirs inépuisables d'une soufflerie mise en mouvement sans efforts, l'air s'échappe. Il pénètre dans les canaux de nombreux sommiers sur lesquels les tuyaux reposent. Placés au centre de l'orgue, les claviers communiquent, par des tringles légères, avec les sommiers. Ils ouvrent ou ils ferment, au gré du musicien, l'issue par laquelle l'air arrive dans les tuyaux, tandis que les registres introduisent ou repoussent les sonorités diverses ; et, sur les articulations d'ivoire du clavier palpitant, véritable cerveau de ce grand corps instrumental de l'orgue, la pensée humaine, traduite par le mouvement des doigts, court, se précipite, vole comme l'éclair, et met en action les sons, les mélodies, les accords, en un mot, la musique la plus complète, essaim retentissant et splendide que la matière retenait captif et morne dans ses savantes combinaisons !

III

Qu'elle est mystérieuse, qu'elle est divine et humaine à la fois, mes frères, la musique de l'orgue ! Le poëte l'a dit :

« L'orgue, la seule voix, le seul gémissement
» Qui mêle au ciel la terre. »

C'est vrai ! dans la musique de l'orgue, les voix des deux mondes retentissent : les voix du monde invisible et celles du monde visible. L'homme, qui tient le milieu entre l'ange et l'animal sans raison, et qui résume dans son être toute la création, l'homme a voulu réunir dans un instrument dont il serait l'âme et la vie et qu'il ferait chanter à son gré, toutes les voix, tous les accents, toutes les émotions, toutes les douleurs, toutes les joies, toutes les défaillances et tous les ravissements de l'univers : il a fait l'orgue ; — l'orgue, c'est le poëme chantant de la nature et de la grâce !

Dans l'orgue vous entendez les anges, quand résonnent ces sons profonds, lointains, mystiques, tendres et chastes qui s'épanchent comme l'eau murmurante des fontaines

(1) Eccl., XLIV.

ou qui tombent, lumineux et perlés, comme des diamants détachés des couronnes éternelles et qui seraient reçus sur l'azur frémissant de l'éther! L'esprit alors est ravi aux idéales contemplations des mystères de Dieu. Il croit assister aux fêtes du ciel. Il croit entendre ce qu'entendit le prophète Isaïe, le chant du Trisagion dit par les Séraphins : « Saint, Saint, Saint, le Seigneur, le Dieu des ar- » mées; le ciel et la terre sont remplis de sa gloire! » — Ainsi se réalise, dans l'exil terrestre, l'invitation que le Saint-Esprit fait aux anges, par la bouche de l'homme, de louer Dieu : « Anges du Seigneur, bénissez le Seigneur; » cieux, bénissez le Seigneur. « *Benedicite, angeli Domini, Domino; benedicite cœli Domino.*

Mais cette voix des anges n'est pas la seule qui chante dans l'orgue. L'homme y a mis d'autres voix. Il a voulu associer la voix des milices angéliques à sa propre voix dans nos temples, et à toutes les voix qui lui sont connues ou qu'il devine et qu'il interprète avec art: voix des orages et des tempêtes, voix des abîmes, voix des océans et des fleuves, voix des montagnes et des plaines, voix des déserts et des oasis, voix des forêts, voix des oiseaux mélodieux, voix des hommes et des femmes, des enfants et des vieillards, voix des peuples et des nations : voix qui prient et qui adorent; voix qui pleurent ou qui se réjouissent; voix qui consolent ou qui attristent; voix d'amour ou voix de colère, voix diverses qui, dans leur harmonie, ne font qu'une voix et qui ne disent qu'un nom : le nom du créateur, le nom du Rédempteur, le nom du sanctificateur des âmes, le nom du Dieu unique, Père, Fils et Saint-Esprit! Tel est le sens de l'orgue, tel est son rôle dans nos églises. Il fait chanter dans ses concerts le ciel et la terre, l'ange et l'homme, la nature et la grâce, et Dieu se plaît à l'entendre, lui qui contient toutes choses et qui a fait toutes les voix et toutes les harmonies : *Qui continet omnia, scientiam habet vocis.*

IV

Il résulte de là, mes frères, que l'orgue est un instrument essentiellement religieux et qui convient mieux que tout autre au culte catholique. Aussi l'Eglise lui a-t-elle assigné sa place, son rôle et sa fonction dans la célébration de l'office et de la messe. Il accompagne les voix, et alors son rôle est secondaire; il parle seul, et alors il développe ses grandes symphonies pour la louange de Dieu, pour l'édification des fidèles. Il retentit dans nos temples, entre le ciel et la terre, pour porter nos prières jusqu'au trône de la grâce, et nous rapporter de ces hauteurs sacrées la grâce que nos prières sollicitent. Pendant que nous offrons le sacrifice eucharistique, l'orgue semble répandre des flots d'harmonie sur le calice où coule le sang de la victime. Ses accents pieux font sentir une onction pénétrante au cœur des chrétiens. Ses douces plaintes font souvent couler de nos yeux des larmes plus douces encore! Quel est celui qui n'a jamais éprouvé ces nobles émotions! Quel est celui qui, après avoir, peut-être, abandonné le Dieu dont il avait connu les charmes autrefois, ne se soit senti ramené aux jours de sa jeunesse par les consolations et les reproches intimes de l'orgue, et qui n'ait dit alors : « J'entrerai dans le sanctuaire; je m'approcherai de l'autel de Dieu, du Dieu qui réjouit ma jeunesse? » *Introibo ad altare Dei, ad Deum qui lætificat juventutem meam.* Oh! oui, mes très-chers frères, l'orgue est aussi le missionnaire de Dieu pour la conversion des âmes; pas une seule de ses notes ne frappe en vain notre oreille. Elles nous parlent toutes de la vie éternelle, elles nous apportent toutes une invitation pressante de servir Dieu. Le chant de l'orgue est une grâce que Dieu nous fait et dont il nous demandera compte un jour. Ne méprisons pas cette grâce! que les justes en profitent pour établir en eux-mêmes une harmonie morale plus parfaite; que les pécheurs n'y soient pas insensibles: qu'ils se purifient dans la pénitence, afin de mêler dignement leurs voix à celle de l'orgue et aux chants de l'Église dans la maison du festin nuptial!

Que tous les chrétiens apprennent à se plaire aux concerts spirituels de nos saintes cérémonies! qu'ils chantent unanimement les psaumes et les hymnes de l'office, les supplications et les louanges de la messe et le symbole de la foi, en s'unissant à l'orgue! Nous reviendrons ainsi à la beauté des jours anciens; la gloire du temple nouveau surpassera la gloire du temple de Salomon; car les concerts des chrétiens tressaillent dans l'amour, tandis que les concerts des Israélites retentissaient dans la crainte, et l'orgue catholique fait résonner encore, avec une perfection sans égale, les psaltérions, les harpes, les cymbales et les trompettes des lévites et des prêtres de la loi mosaïque.

V

La musique de l'Église est la vraie musique populaire. C'est la seule qui parle formellement de Dieu, de Jésus-Christ, de l'Église, de l'homme et de ses destinées. C'est la seule qui soit grande, simple, calme et saintement émouvante; c'est la seule aussi qui soit toujours pure. Ajoutons qu'elle se mêle à tous les souvenirs et à toutes les espérances du chrétien. Elle a célébré notre baptême et notre première communion. Elle a réjoui les époux et consacré par ses accords leurs liens sacramentels. Elle doit pleurer sur notre mort, et faire tressaillir notre cercueil! Et n'est-ce pas l'orgue encore qui interprète la demande suprême des âmes retenues dans la prison expiatoire et qui envoie aux fidèles vivants le cri d'angoisse des fidèles défunts? « Du fond de l'abîme, Seigneur, j'ai crié vers vous: *De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam!* » Ah! que cette musique nous soit chère! Venons ici l'entendre : mêlons nos voix à ses voix. Sachons aussi contribuer par nos offrandes à la rendre toujours digne de la maison de Dieu, qui est en même temps notre maison! Dans l'Église, tout doit être beau! l'Église doit être le musée du peuple, par ses peintures; le concert du peuple, par sa musique; le repos du peuple par ses réunions religieuses; l'école de tous, par ses enseignements. Elle est appelée, dans nos saintes Ecritures « le tabernacle où Dieu demeure avec les hommes : *Tabernaculum Dei cum hominibus,* » et : « la porte même du Ciel : *porta cœli.* » Cette porte est toujours ouverte. L'orgue nous invite à entrer, et ces saintes harmonies emportent notre âme jusqu'au ciel de la béatitude et de la gloire : que je vous souhaite, avec la bénédiction du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen.

L'abbé C. ALIX.

Parmi les jeunes artistes qui cultivent avec distinction la musique religieuse, nous sommes heureux de citer le nom de M. Magner, organiste de St-Jacques-du-Haut-Pas.

Le jour de la Pentecôte, il a fait exécuter la messe royale de Dumont, harmonisée à quatre parties.

Ce qu'il importe de signaler dans cette œuvre, c'est le soin avec lequel M. Magner s'est renfermé dans la tonalité du plain-chant. Il a su éviter la note sensible sans que l'oreille ait à en souffrir. Les voix sont à l'aise dans toutes les parties. Le sentiment religieux réside dans l'ensemble du chœur du commencement à la fin, et les voix d'enfants qui tiennent la mélodie ajoutent un grand charme à cet arrangement intelligent.

M. Populus, maître de chapelle de cette paroisse, mérite

les plus grands éloges pour le soin avec lequel il a dirigé l'exécution.

A l'Offertoire, M. C. Magner a'exécuté la *Toccata* de Bach, en *fa*. Ce morceau, dont les difficultés fourmillent sous les doigts et sous les pieds de l'organiste, a été fort bien rendu par le jeune artiste. Des combinaisons ingénieuses lui ont permis de varier ses effets. Il est fâcheux seulement que les nécessités du service divin l'aient forcé de faire des coupures. L'habileté avec laquelle, d'ailleurs, elles ont été pratiquées n'ont rendu que plus regrettable la suppression de quelques passages.

LES ORGUES

DE LA SALLE SAINT-GEORGES A LIVERPOOL (ANGLETERRE) ET DE LA CATHÉDRALE D'ULM (ROYAUME DE WURTEMBERG).

Au moment où le grand orgue de l'église de Saint-Sulpice vient d'être inauguré, nous croyons qu'une courte description des deux autres orgues du monde qui renferment le même nombre de jeux, ne sera pas sans intérêt aux amateurs du roi des instruments.

L'orgue qui orne la vaste et magnifique salle Saint-Georges à Liverpool, fut achevé en 1855, sous la direction du docteur S. S. Westley, le célèbre organiste, par MM. Weilis facteurs d'orgues, à Londres, et ayant aussi des ateliers à Liverpool.—Les cent jeux sont distribués sur quatre claviers à main, de l'étendue de soixante-trois notes, *sol* en *la* (G en a 3), et un pédalier de trente notes (*ut* en *fa*). Le grand orgue a vingt-cinq jeux; le positif dix-huit jeux; le récit vingt-cinq jeux; le clavier de *solo* quinze jeux, et les pédales dix-sept jeux.— La soufflerie se compose de deux immenses réservoirs, ayant chacun trois pompes mises en mouvement par une machine à vapeur. Ces réservoirs alimentent douze autres réservoirs à diverses pressions. Il y a neuf accouplements des claviers et de la pédale aux claviers, et de nombreuses *combinaisons* que l'on ne produit pas par des pédales, mais en pressant des *boutons* placés, en séries de six, sur le devant du chassis de chaque clavier et à la portée des pouces de l'organiste; ces boutons font sortir et rentrer certains groupes de registres (tirants). — Un autre bouton placé à côté des claviers, fait sortir tous les cent jeux de l'orgue à la fois.

Il y a des leviers pneumatiques pour chaque clavier à main, et deux pour les pédales; et il y en a plusieurs autres moyennant lesquels les accouplements et les combinaisons fonctionnent.

Ce bel instrument renferme 7,506 tuyaux, et a coûté 200,000 francs. — On admire surtout un de ses jeux, le *hautbois d'orchestre* à forte pression de vent (15 centimètres); son effet avec le tremblant est admirable. — Le plus grand tuyau de la montre, laquelle est diaprée de plusieurs couleurs, est, dit-on, le *mi* de l'octave, de 32 pieds. Il y a des séances trois fois par semaine, pendant une certaine partie de l'année, quand l'organiste, M. W. T. Best, joue des morceaux de musique sacrée ou classique. — Le prix d'entrée est de 60 centimes pour deux des trois séances, et de 30 centimes pour la troisième.

L'orgue de la cathédrale d'Ulm, fait par Frédéric Walker, de Ludwigsburg (royaume de Wurtemberg), fut inauguré le 13 octobre 1856; il contient cent jeux, qui répondent à trois claviers à main et deux pédaliers, et 6,564 tuyaux. — Il y a un quatrième clavier à main, sur lequel on peut réunir treize des jeux d'anches des autres claviers. Le grand orgue se compose de trente jeux, le positif de vingt-trois jeux, le troisième clavier de seize jeux, la première pédale de vingt-quatre jeux et la deuxième pédale de sept jeux.— Il y a dix-huit soufflets formés de deux cylindres dont le supérieur fait piston dans l'inférieur, comme dans les gazomètres, et on prétend que ce genre de soufflet, dont se sert ordinairement ce facteur, donne un vent d'une égalité parfaite; mais il a l'inconvénient de prendre beaucoup de place. Les sommiers sont construits d'après un système connu sous le nom de système Walker, chaque tuyau ayant sa soupape particulière. — M. Cavaillé-Coll s'est servi de ce système dans l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul, et les sommiers de l'orgue de St-Eugène, faits par Merklin et Cie, sont aussi construits dans le même style.

Les claviers à main sont pourvus du levier pneumatique, et il y a 9 accouplements de ces claviers et des claviers de ces pédales; mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est une mécanique à roues, dont on se sert moyennant deux pédales, qui tire successivement tous les jeux de l'orgue et les repousse de la même manière. — On peut ainsi faire un grand *crescendo* depuis *pianissimo* jusqu'à *fortissimo* et *vice versà*,— et on peut arrêter et renverser le mouvement à n'importe quel période du *crescendo* ou du *decrescendo*. Cet instrument n'a coûté que la somme extraordinairement minime de 28,000 florins (56,000 francs), sans le buffet. La plupart des tuyaux sont placés sur les sommiers dans leur ordre naturel; ainsi le plus gros tuyau est à l'extrême gauche du sommier et le plus petit à l'extrême droite. Cette disposition est adoptée par Walker pour des raisons d'acoustique.

Maintenant, comparons les deux instruments avec celui de Saint-Sulpice. — L'importance d'un orgue ne dépend pas du nombre de ses jeux pris en son entier; c'est le nombre des jeux de 32, 16 et 8 pieds qui doit décider si un orgue est plus important qu'un autre.

L'analyse de ces jeux dans les orgues ci-dessus mentionnées présente les résultats suivants:

Jeux à Bouche.

	SALLE SAINT-GEORGES.	CATHÉDRALE D'ULM.	SAINT-SULPICE.
32 pieds ouverts.	2 pédales.	1 pédale.	2 pédales.
32 pieds bouchés.		1 pédale. 1 à la main, commençant à la 2ᵉ octave.	
16 pieds ouverts.	3 à la main. 3 pédales.	3 à la main. 4 pédales.	5 à la main, dont 1 harmonique. 1 pédale.
16 pieds bouchés.	2 à la main. 1 pédale.	3 à la main 3 pédales.	4 à la main. 1 pédale.
8 pieds ouverts.	11 à la main, et 1 autre dessus. 2 pédales.	13 à la main. 5 pédales.	17 à la main 2 pédales.
8 pieds bouchés.	4 à la main.	3 à la main.	4 à la main.

Jeux d'Anche.

32 pieds.	1 pédale.	1 pédale (anches libres).	1 pédale.
16 pieds.	4 à la main. 2 pédales.	2 à la main. 3 pédales.	6 à la main (dont 2 à anches libres). 2 pédales.
8 pieds.	15 à la main, et 3 autres s'étendant au C° seulement. 1 pédale.	8 à la main. 3 pédales.	12 à la main. 2 pédales.

De ces tableaux il résulte :

1° Que l'orgue de Saint-Sulpice a en jeux à bouche 1 16 pieds ouvert (harmonique), 2 16 pieds bouché, et 6 8 pieds ouvert *en plus* que celui de la salle Saint-Georges (ne comptant pas le dessus de 8 pieds de ce dernier instrument), et en jeux d'anche 2 16 pieds (anches libres) en plus. — Il a *en moins* 1 32 pieds ouvert, deux jeux d'anche de 8 et trois autres de 8 s'étendant seulement au C°.

2° Que l'orgue de Saint-Sulpice a *en moins* que l'orgue d'Ulm : 1 32 pieds bouché (pédales), 1 32 pieds (à la main). Commençant à la deuxième octave, 1 16 pieds ouvert, et 1 16 pieds bouché *et en plus* : — un jeu de 8 pieds ouvert et un autre de 8 pieds bouché, trois jeux d'anche de 16 pieds (dont deux à anches libres), et trois jeux d'anches de 8 pieds.

Ainsi on peut voir qu'il n'y a pas une différence très-notable dans la grandeur de ces trois instruments. — L'orgue anglais est un peu moins fourni en jeux à bouche que l'orgue français, mais quant aux jeux d'anches, elles sont à peu près égales. — L'orgue français a un peu moins de jeux à bouche que l'orgue allemand; mais, en revanche, il a plus de jeux d'anche. Cependant, il est impossible de ne pas remarquer que l'orgue allemand l'emporte de beaucoup quant à l'importance de sa pédale (trente-un jeux) sur les deux autres, et surtout sur celui de Saint-Sulpice.

Quant à la *puissance* relative des trois instruments, il y a peu de doute que l'orgue allemand ne soit inférieur aux deux autres, vu la grande excellence des jeux d'anches français et anglais, leur nombre supérieur, et la forte pression de vent qui en alimente une partie; et, comme on aime plus d'éclat dans les jeux d'anche en France qu'en Angleterre, et qu'il y a aussi probablement moins de vent fort dans l'orgue anglais que dans l'orgue français, on a raison de croire que dans des conditions semblables, celui-ci l'emporterait sur l'autre.

G. T. CHAMBERS.

L'ORGUE DE SAINT-SULPICE

ET M. CAVAILLÉ-COLL.

Si la facture d'orgues est une grande industrie, elle est en même temps un grand art.

En effet, la construction d'un orgue est une œuvre très-complexe, car presque toutes les industries et bon nombre de sciences y concourent à la fois.

Parmi les industries qui se rattachent à la facture d'orgues, on compte : la menuiserie, la fonderie, la peausserie, la tabletterie, la plomberie et la soudure, le fer, le cuivre et l'étain, etc. etc., sous toutes les formes.

Parmi les sciences et les arts, ce sont : l'acoustique, l'harmonie, la mécanique, l'aréostatique, la menuiserie artistique, la sculpture et l'ornementation.

Maintenant, joignez-y la conception d'un plan et son exécution parfaite, et vous aurez une idée de ce qu'est la construction d'un orgue.

Si nous attirons particulièrement l'attention du public sur toutes ces choses, c'est que nous avons à parler d'une œuvre immense, d'un chef-d'œuvre de la facture d'orgues moderne que nous avons sous nos yeux.

Le grand orgue de Saint-Sulpice, après cinq années de travaux incessants, est enfin livré à sa sainte destination, et depuis la fête de Pâques, il contribue à augmenter la splendeur des offices divins.

Dans les devis primitifs présentés par M. Cavaillé-Coll, l'orgue de Saint-Sulpice n'atteignait pas des proportions aussi grandioses qu'il présente maintenant.

Il devait seulement égaler les beaux instruments sortis antérieurement de la maison de M. Cavaillé-Coll.

Diverses causes ont contribué à son achèvement tel qu'il est aujourd'hui.

La paroisse de Saint-Sulpice a eu, pendant quelques années dans son clergé, si distingué, un jeune prêtre d'une instruction et d'une érudition supérieures.

Nous croyons, sans blesser personne, pouvoir nommer M. l'abbé Lamazou, actuellement vicaire à la Madeleine.

M. l'abbé Lamazou s'étant beaucoup occupé de musique, et particulièrement de la construction des orgues, avait acquis des connaissances telles, qu'il pouvait à juste titre intervenir dans une question d'art musical et de facture d'orgue.

Frappé de l'infériorité que présentait l'orgue de Saint-Sulpice, et convaincu qu'il serait possible de tirer un grand parti des matières existantes, il ne cessa de s'occuper de cet état de choses.

Envisageant cette question sous tous ses points de vue, pesant le pour et le contre, traitant la question artistique aussi bien que la question financière, il fut assez heureux pour faire partager ses idées à M le curé de Saint-Sulpice et aux membres du conseil de fabrique de cette paroisse.

La fabrique convoqua, pour s'éclairer et s'édifier dans cette question d'art, une commission composée de MM. Ambroise Thomas, compositeur de musique et membre de l'Institut; le baron Séguier, membre de l'Institut; Lissajou, physicien célèbre; le colonel de Lamorinière, membre de l'Institut; Balthar, architecte de la ville de Paris; Waklenbrüth, architecte de l'église de Saint-Sulpice; Simon, organiste à la basilique de Saint-Denis, Roller, Lefebure-Wely, et Schmitt, organiste titulaire de la paroisse.

Après une discussion très-approfondie, et de laquelle résultait la nécessité d'une amélioration considérable, M. Cavaillé-Coll fut appelé dans le sein de la commission pour exposer ses projets et le devis des dépenses que nécessiteraient les travaux projetés.

Les conclusions de M. Cavaillé-Coll furent acceptées par la commission d'abord, et ensuite par la fabrique. Peu de temps après, il mettait la main à l'œuvre.

Les devis de M. Cavaillé-Coll portaient le nombre des jeux à 74, et la dépense de ces travaux à 47,000 fr. Ils n'avaient trait qu'à une restauration de l'orgue existant, œuvre de Cliquot.

Mais une fois la main à l'œuvre, voilà que de toutes parts surgissent des difficultés et des obstacles causés par le mauvais état des anciens matériaux; bien des agents furent jugés d'une conservation impossible; le mécanisme exigeait une refonte complète, ainsi qu'une distribution nouvelle; la soufflerie était insuffisante : il fallait une distribution plus égale de vent, et jusqu'aux corps des tuyaux mêmes qui, pour une bonne mise en état, exigeaient des fonds et un temps considérables non prévus primitivement.

La fixation du diapason officiel était encore une cause de surcroît de dépense, de sorte que d'une reconstruction à l'autre, l'orgue de Saint-Sulpice apparaissait chaque jour sous un aspect totalement différent de l'ancien instrument; en un mot, l'orgue de Cliquot avait disparu, et Cavaillé-Coll avait doté la France d'un unique chef-d'œuvre.

Toutes ces choses, certes, n'ont pu se faire sans dépasser

de beaucoup les dépenses prévues; mais tel est l'homme de génie, que malgré les bornes imposées à son action, il se sent poussé, malgré lui, au delà des nécessités implacables qui surgissent sous ses pas.

Il eut à subir ou à vaincre l'inspiration du moment, une conception inattendue, les défauts ou les exigences de l'emplacement; enfin, cet amour que tout vrai artiste porte à son œuvre, et qui se manifeste toujours par un surcroît de perfectionnement et d'embellissement.

Les hommes de finances pourront blâmer l'homme de génie, les artistes lui doivent des éloges, car cette initiative hardie, funeste aux intérêts de M. Cavaillé-Coll, est fort heureuse au point de vue artistique. Elle a donné, non-seulement à l'église de Saint-Sulpice, mais à la France, à la nation, un instrument qu'elle peut, avec un légitime orgueil, revendiquer comme un incomparable chef-d'œuvre de ses grandes industries.

Les plans de construction, actuellement exposés à l'exposition universelle de Londres, font l'étonnement de tous les hommes compétents, et seront certainement récompensés avec éclat.

L'orgue de Saint-Sulpice peut, à juste titre, revendiquer la qualification de : *Orgue type*.

Contre l'habitude que l'on avait prise dans ces derniers temps de supprimer comme inutile les jeux de larigot, de quarte de Nazard, de tierce et autres, M. Cavaillé-Coll a tenu à ce qu'ils figurassent tous dans son nouvel instrument; et, en effet, il n'est pas un jeu ancien ni moderne qui n'y ait trouvé sa place.

La partie artistique de ce grand orgue se compose d'un mécanisme d'une merveilleuse simplicité, quoique certains mouvements présentent un développement de 30 mètres.

La transmission du mouvement s'opère par six machines pneumatiques.

Les claviers, en forme de console, au nombre de six, dont un pour la pédale, sont situés devant l'orgue.

Les registres, placés à droite et à gauche de l'organiste, forment un large demi-cercle étayé sur cinq assises.

Le coup d'œil en est magnifique, et il fallait bien des combinaisons pour mettre à la portée de l'exécutant la masse énorme de 120 registres et de 20 pédales de combinaisons.

La distance des claviers au sommier du récit expressif est tellement considérable, que le mouvement des registres devenait une chose très-difficile, sinon impossible. M. Cavaillé-Coll a vaincu toutes les difficultés en créant un nouveau moteur pneumatique qui, au moyen de la pression de l'air, dispose, pour chacun des registres, de la force de 25 kilos.

Les boutons de registres, plus petits de la moitié que ceux des anciennes orgues, n'ont qu'un mouvement de 4 centimètres, quel qu'en soit l'éloignement du sommier. Résultat prodigieux, atteint avec un rare bonheur et une rare perfection.

Une autre nouvelle et magnifique invention est celle des registres de combinaisons.

Ces registres, au nombre de 10, placés par groupe de 5 à la droite et à la gauche de l'organiste, permettent les changements les plus soudains et les plus inattendus avec une facilité incroyable.

Lorsque l'on a tiré un certain nombre de jeux, et que l'on a préparé les claviers, on fait mouvoir les registres de combinaisons; alors on peut repousser tous les jeux tirés par avance; mais les chapes ne se ferment point comme dans les anciennes orgues.

On peut de suite disposer de nouveau d'autres jeux en parfaite opposition avec les premiers tirés, et au lieu d'avoir à repousser ou à tirer, au même moment, une foule de jeux disséminés çà et là, on fait tout bonnement agir les registres de combinaison, soit un, soit deux ou tous: l'effet désiré s'obtient instantanément, sans brusquerie, sans interruption.

Il y a, au contraire, un certain charme dans l'apparition et la disparition des divers timbres.

Quant aux jeux de l'orgue proprement dit ou la partie harmonique, on peut citer comme étant particulièrement réussis : la voix humaine, le cromorne, le hautbois, le cor anglais, la voix céleste et la trompette à forte pression du récit.

La clarinette, l'euphone, l'undamaris, le quintaton et le piccolo du positif;

Le kéraulophon, la gambe, le salicional, le baryton et la bombarde du clavier des bombardes;

La flûte harmonique, la flûte traversière, la flûte à pavillon, le diapason, la trompette harmonique, les bassons de 16 et de 8, la grande fourniture, le principal de 16 au grand orgue;

La flûte de 32, la contre-bombarde de 32, le basson de 16 et la contrebase de 16 à la pédale.

Peu d'orgues ont été construites d'après des proportions aussi considérables. L'Allemagne ne possède qu'un seul instrument de 100 jeux. Il se trouve à la cathédrale d'Ulm et a été construit par M. Walter, de Ludwigsbourg.

L'Angleterre a également un orgue de 100 jeux, qui se trouve dans la salle de Saint-Georges, à Liverpool.

Mais ce qui fait surtout de l'orgue de Saint-Sulpice le premier instrument du monde, ce sont les qualités requises qu'il contient pour être un chef-d'œuvre, et en cela M. Cavaillé-Coll a parfaitement réussi.

La différence et la variété des timbres sont disposées d'une manière nouvelle et ingénieuse.

Le clavier du grand orgue présente dans l'ensemble de ses jeux de fonds, la rondeur et le volume de son que l'on retrouve avec plaisir dans les orgues de bonne facture d'autrefois.

Le clavier des bombardes a un caractère complétement opposé à celui du grand orgue. C'est surtout sur ce clavier que M. Cavaillé a accumulé les jeux de récente invention, tels que le kéraulophon, les gambes, le violoncelle et les flûtes entaillées.

Le clavier du positif présente, par contre, la douceur extrême, la délicatesse d'intonation et surtout bon nombre de divers jeux de 4 pieds d'un timbre très-agréable et très-suave. Plusieurs combinaisons permettent d'obtenir des effets très-saisissants d'un timbre cristallin.

Le clavier du récit expressif, sans contredit le clavier le plus complet qui ait été construit jusqu'à nos jours, présente une grande variété de timbres qui du plus imperceptible pianissimo, peut se développer jusqu'à la sonorité la plus éclatante.

Le grand chœur est d'une puissance qui n'a pas son semblable dans aucun orgue moderne.

Le problème que M. Cavaillé-Coll s'était proposé en construisant l'orgue de Saint-Sulpice a été complétement atteint, et le public saura gré à l'artiste qui, sans regarder à ses intérêts, s'est imposé de lourds sacrifices, et qui, poussé par son instinct d'artiste, nous a donné l'instrument magnifique que nous pouvons appeler avec orgueil l'*Orgue type*.

Si nous avons rendu hommage au talent de l'homme de génie qui a conçu l'orgue de Saint-Sulpice, soyons juste aussi pour ceux qui comprirent la pensée du maître et qui ont su l'exécuter.

Nous devons donc citer les noms des hommes qui ont le plus contribué à ce beau travail; ce sont: MM. Neubourger, contre-maître, Thiemann et Raimbourg.

Georges SCHMITT,
Organiste de Saint-Sulpice.

LES VOIX DE LA TERRE

A UN ORATEUR SACRÉ.

O mystère! ô prodige! ô bruits de la nature!
Vallons, ruisseaux, forêts, qui vous prête une voix?
Brise des soirs d'été, qui vous donne un murmure?
D'où viennent vos concerts, ô profondeurs des bois?

Sommets audacieux où l'aigle fait son aire,
Géants des Apennins dont palpitent les flancs,
Qui fait chanter le vent sous le pin centenaire?
Qui fait pleurer la nuit sous les astres tremblants?

L'abîme a des soupirs; — j'entends gémir la plaine...
Une voix me répond quand je parle aux déserts;
On dirait, par moments, qu'une poitrine humaine
Se dilate et se gonfle au sein de l'Univers!

L'esprit se trouble aux bruits de la terre et des ondes,
Car l'infini des voix c'est encor l'Infini:
C'est Dieu, c'est toujours Dieu, vivifiant les mondes;
C'est son souffle éternel à la matière uni.

Atterré, confondu par cet orchestre immense,
L'homme y voit son néant; moi, j'y vois sa grandeur:
Qu'importent les volcans et la foudre en démence,
Et l'Océan captif roulant son flot grondeur!...

Par le secret pouvoir de l'Esprit invisible,
L'homme parle!... et sa voix, modulant à son gré,
Traduit dans une langue à tous intelligible,
Son âme, sens divin de la brute ignoré!

Il explique son cœur meurtri par les orages,
Déchiré par le doute ou guéri par la foi :
C'est Job, jetant au vent ses immortelles pages;
C'est Augustin, saisi d'un invincible effroi.

Les siècles entassés, les histoires lointaines :
Peuples, rois, nations ; par un superbe effort,
Tout renaît, tout revit sur les lèvres humaines!
Le Verbe créateur les dérobe à la mort!

Chantez, vertes forêts! — Et toi, mer en furie,
Ébranle si tu veux tes roches de granit!
Vous n'étoufferez pas la voix qui parle et prie,
Qui raconte la vie et qui la définit!

Qui, pour chanter son Dieu, redoutable mystère,
Tantôt emprunte au luth son souffle harmonieux,
Tantôt le roulement terrible du tonnerre;
Qui se fait aigle, enfin, pour monter jusqu'aux cieux!

Le miracle était là, caché dans l'éloquence.
Vous l'avez accompli, sublimes orateurs!
Votre bouche inspirée ouvre à l'intelligence
D'éblouissants chemins et d'étranges hauteurs!

En attestant la vie et la sainte pensée,
C'est vous qui rappelez l'homme à sa dignité ;
Vous rapprochez de Dieu sa grandeur abaissée,
Vous préparez son âme à l'immortalité!

Que tous les éléments, que toute la nature
Élèvent leurs concerts, réunissent leurs voix:
Comme le matelot caché dans la mâture,
Vous dominez la foudre et les flots à la fois!

L. R.

CHRONIQUE

Mai 1862.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Connaissant l'impulsion que vous donnez à l'étude de la musique sacrée, je pense que vous n'accueillerez pas sans intérêt le récit d'un concert spirituel auquel j'ai assisté le 5 de ce mois.

C'était à l'église Saint-Lambert de Vaugirard, à l'occasion de la distribution des diplômes aux membres de l'œuvre de *Saint-François-Xavier*, sous la présidence de Mgr l'Archevêque de Paris, qui était venu bénir une cloche quelques heures auparavant, dans cette même église. Nombreuse était l'assistance, compacte même était la foule; mais, malgré l'excessive chaleur, personne n'a regretté d'avoir fait acte de présence à cette intéressante soirée, dont les éloquents discours du Père Olivaint, recteur du collége de Vaugirard, et le talent de l'éminent artiste Duprez et de ses élèves ont fait les principaux frais. M. Maton, professeur, tenait l'orgue; M. Léon Duprez a admirablement chanté un air religieux de *Stradella*. Les autres artistes, au nombre de dix jeunes personnes de l'école spéciale de l'illustre professeur, ont également interprété, avec un rare talent, divers morceaux sacrés de la composition de leur maître, lequel s'est, en quelque sorte, surpassé lui-même en chantant les strophes de Racine fils (*Grâce! grâce!*), mises en musique par Choron, et rendues avec l'expression d'une âme qui n'est pas seulement celle d'un artiste, mais aussi d'un chrétien, comme l'a fait observer le Père Olivaint, qui était en cela l'écho des sentiments de tout l'auditoire. On ne perdait pas une seule des paroles du poëte, et l'esprit, ainsi que les oreilles, pouvaient être satisfaits. Jamais on n'a entendu, on ne pourra entendre mieux chanter. Le bienfait de l'association religieuse permettait, ce soir-là, aux plus infimes d'entre le peuple d'entendre gratuitement des chefs-d'œuvre réservés ordinairement pour les personnes opulentes. Bien loin de mettre ses talents à prix, le célèbre chef d'école contribuait, par une généreuse offrande, à la collecte qui s'est faite au profit de la Société.

Ce qui n'a pas moins édifié, c'était l'attitude modeste et recueillie, l'excellente tenue de tous ces artistes d'élite dans la maison de Dieu. On se sentait le cœur véritablement réjoui à ce touchant spectacle. La musique, ainsi comprise, ainsi exécutée, est vraiment une voix du ciel, une des ailes par lesquelles l'âme s'élève au-dessus de la fange terrestre jusqu'aux régions les plus élevées du cœur et de l'intelligence.

Agréez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

DE GENELLE, née MAILLOT.

BIBLIOGRAPHIE.

BULLETIN DES LOIS CIVILES ECCLESIASTIQUES, journal encyclopédique du Droit et de la Jurisprudence en matière religieuse et du contentieux du culte; 14e année.

Parmi les publications qui s'adressent au clergé, il en est une qui nous paraît avoir un haut degré d'utilité et répondre à un besoin général, depuis longtemps senti. C'est le *Bulletin des lois civiles ecclésiastiques*, recueil mensuel destiné à reproduire et à centraliser dans un ouvrage spécial les lois, règlements et décisions des diverses autorités sur les matières ecclésiastiques et religieuses, et par suite tout ce qui est relatif à l'administration temporelle du culte et des paroisses. Personne n'ignore combien sont fréquents, dans les communes rurales surtout, les conflits entre les curés et les maires, entre les fabriques et les conseils municipaux. Le *Bulletin des lois civiles ecclésiastiques* fournit tous les documents qui peuvent servir à régler leurs rapports, et il tend, par ce moyen, à maintenir entre eux la bonne harmonie qui est toujours si nécessaire pour produire le bien. Ce recueil publie aussi des consultations gratuites sur les questions proposées par ses abonnés. Il est évidemment appelé à rendre de grands services, et nous croyons par là même qu'il doit prendre place dans toutes les bibliothèques ecclésiastiques, dans les archives de toutes les fabriques des églises et dans celles de toutes les communes de l'empire. Le prix de l'abonnement annuel n'est que de 8 fr., et les bureaux de souscription sont rue Cassette, 25, à Paris, et au bureau de la REVUE.

AGENCE DES MAITRISES.

Malgré toutes les difficultés d'une organisation récente, l'*Agence des maîtrises* que nous venons de fonder a déjà pu montrer son utilité.

S'il nous a été impossible de pourvoir à toutes les nécessités qui nous ont été présentées, nous avons pu, néanmoins, satisfaire à plusieurs demandes.

Notre registre d'inscriptions porte les noms les plus honorables d'organistes, de maîtres de chapelle, de chantres et de solistes qui voudraient permuter à Paris ou se fixer en province.

Les paroisses qui s'adresseront à nous auront tous les renseignements désirables sur les artistes dont nous leur révélerons la disponibilité.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain en Laye.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 9. — 15 JUILLET 1862. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE ANCIENNE ET MODERNE

70, RUE BONAPARTE, PARIS.

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

PROPAGATION DE LIVRES DE CHANT ET DE MUSIQUE D'ORGUE

PRIMES OFFERTES A NOS ABONNÉS.

La prédication entreprise par la *Revue de musique sacrée* serait incomplète si nous ne cherchions pas à vulgariser, par tous les moyens, l'enseignement du chant liturgique La lecture des livres d'église enseignée dans toutes les écoles, enseignée par les hommes de bonne volonté, ecclésiastiques et laïques, tel est le but que doivent poursuivre les amis dévoués de l'Art religieux en France.

Un problème des plus importants sera résolu quand tous les fidèles prendront part à l'exécution du chant, et quand l'interprétation de l'antique mélopée chrétienne ne sera plus confinée dans un chœur souvent insuffisant.

Voulant contribuer pour sa part à l'avénement de ce progrès, l'Éditeur de la *Revue de musique sacrée* a eu la pensée de répandre à profusion les livres d'enseignement, en les offrant en prime à ses abonnés. En même temps que ce sacrifice lui permet de reconnaître les sympathies nombreuses qui honorent ses publications, il aura pour effet immédiat de provoquer l'enseignement collectif dans les paroisses et dans les établissements trop pauvres pour faire l'achat des livres nécessaires.

En conséquence, *les personnes qui prendront un abonnement à la* REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, *à partir du* 15 *novembre* 1861, *recevront*, franco :

1° VINGT EXEMPLAIRES de l'A B C du *plain-chant, petite méthode élémentaire* à l'usage des écoles primaires ;

2° SIX EXEMPLAIRES de la MÉTHODE POPULAIRE *de Plain-chant*, suivie d'un PETIT TRAITÉ *de Psalmodie ;*

Ou, en *payant* 12 *fr.* en plus de l'abonnement, *au lieu de* 24 *fr.*, les deux PREMIÈRES ANNÉES DU JOURNAL (1860-1861), deux beaux volumes grand in-8°, texte et musique.

Les anciens abonnés ont droit aux mêmes avantages. — Les Méthodes leur seront données, s'ils en font la demande ou s'ils les font prendre au bureau du journal.

E. REPOS.

QUATRIÈME CONFÉRENCE

11 JUILLET 1862

Les Conférences ouvertes par le *Comité de la Revue de Musique sacrée* ont pris une importance qui décide de leur avenir. Malgré la saison d'été qui éloigne tant de personnes de Paris, malgré les belles soirées crépusculaires qui invitent les promeneurs dans les allées des Tuileries et du Luxembourg, on vient aux Conférences avec un empressement très-grand et très-louable, on y vient de fort loin et lorsqu'on y est venu une première fois on y veut revenir. C'est qu'il est de toute vérité que cette assemblée répond à un besoin. Les artistes et les amateurs avaient assez des tentatives isolées qui n'ont pu agir avec autorité sur l'esprit public. Ils voulaient se rapprocher, se voir, s'entendre, échanger leurs idées, faire la guerre courtoise des opinions, peser avec impartialité le pour et le contre des doctrines, entreprendre, en un mot, par une impulsion collective, la restauration du chant sacré.

Les quatre premières Conférences ont déjà produit un grand bien. Des principes ont été arrêtés à la suite de discussions vives et chaleureuses. Nous ne rapporterons pas ici ce qui a été dit dans chacune des séances. L'exécution du plain-chant, qui a été la seule préoccupation de la Conférence, repose déjà sur une base plus solide que par le passé, puisque ce sont des hommes spéciaux, des musiciens émérites, qui ont donné leurs opinions en les appuyant des raisonnements les plus éclairés. Dans un prochain article, nous résumerons les entretiens qui ont amené les décisions que nous reproduirons en même temps. La substance de ces entretiens suffira pour édifier nos lecteurs sur l'attrait et l'utilité des Conférences aussi bien que sur le caractère sérieux qu'elles ont pris. Déjà la Conférence s'est prononcée en ce qui touche à la constitution des modes du plain-chant. Elle a formulé son opinion sur ce qu'on appelle improprement *la sensible*. Elle a traité la grande question du triton dans les septième et huitième modes. Fixée, quant à présent, sur le premier de ces deux modes elle a dû, quant au second, renvoyer à la prochaine réunion la suite ou la fin de la discussion.

La quatrième Conférence qui a eu lieu le vendredi 11 juillet en est donc restée à ce point. Si par prudence on a dû ajourner la clôture des débats, ce n'est pas que les lumières aient manqué à la discussion. L'assemblée était nombreuse. L'érudition du meilleur aloi, celle qui prend sa source dans une longue pratique de l'art, se produisait dans chaque parole des orateurs. Les exemples se multipliaient sous les doigts des organistes. L'histoire du chant liturgique s'improvisait pour ainsi dire au milieu de la controverse. Puis, enfin, il y avait au bureau, par une de ces rares et bonnes fortunes qui viennent au secours des grandes choses, un digne prélat dont le savoir et la bienveillance n'ont pas peu contribué à fortifier les courages et à inspirer à chacun des membres, les meilleurs arguments en faveur de la vérité.

Monseigneur Pavy, évêque d'Alger, accompagné de M. l'abbé Pavy, vicaire général de Sa Grandeur, avait daigné venir s'asseoir au bureau de la Conférence. La présence de Mgr Pavy, en même temps qu'elle honorait si hautement l'assemblée, lui prêtait la plus grande autorité au point de vue historique. Ce vénérable prélat est l'auteur de plusieurs livres où les convictions chrétiennes se présentent sous les qualités d'un écrivain de premir ordre. Il a tout spécialement étudié la vie de saint Ambroise et de saint Grégoire. Bien que par une modestie assez commune chez les grands esprits il ait décliné sa compétence en matière musicale, Mgr Pavy a jeté plus d'un regard investigateur dans les origines du chant liturgique ; il a cherché, dans les loisirs d'une vie bien remplie, à en percer l'obscurité et il est à même, plus que personne, d'apprécier la nature des travaux entrepris par la Conférence.

Pendant toute la durée de la séance qui s'est prolongée fort tard dans la soirée, Sa Grandeur a paru prendre un vif intérêt aux discussions. Au reste, c'était un spectacle vraiment nouveau que celui de cette assemblée de laïques, traitant en présence d'un prince de l'Église des questions auxquelles se rattache l'histoire même du christianisme. Il eût fallu voir là, groupés autour de Monseigneur l'évêque ou mêlés à la foule des laïques, tous ces jeunes prêtres que leur abstention désigne à de légitimes reproches.— C'était à eux de prendre la parole dans cette enceinte, d'élucider avec les hommes de science les questions obscures, d'émettre leurs idées, d'élever leurs doutes, de prêter aux débats des connaissances extra-musicales étroitement liées, en définitive, aux choses qui sont l'objet des Conférences. La composition de l'assemblée n'a pas échappé à la réflexion de Mgr. Pavy. « J'admire, a-t-il dit dans un langage que nous ne saurions reproduire, cette réunion de laïques où tant de zèle et de science s'associent pour une même idée. J'ai eu du bonheur à vous entendre, Messieurs, et

les improvisations auxquelles vous m'avez fait assister me persuadent qne toutes vos réunions ressemblent à celle d'aujourd'hui. »

L'illustre visiteur a voulu encourager l'Œuvre des Conférences et de la *Revue de Musique sacrée* autrement que par des paroles d'un si grand prix déjà. Il a daigné accepter de faire partie de notre Comité de Patronage, et cette acceptation a été donnée dans des termes si sympathiques, avec un choix si délicat d'expressions; il est entré, pour ainsi dire, avec une simplicité si charmante dans les rangs du Comité, que les artistes et les amateurs qui le composent se sont tout de suite mis à sa disposition pour l'Œuvre qui l'a amené en France. Mgr. Pavy a lui-même expliqué cette Œuvre et le but de son voyage, avec un esprit intarissable, une verve des plus aimables, et un abandon qui rappelait les épanchements de la famille. Il a montré, par delà la Méditerranée, un monument s'élevant à Notre-Dame d'Afrique. Il a fait un admirable et touchant tableau de la femme, dégradée sous les musulmans, anoblie et sanctifiée sous le feu purifiant de la prédication évangélique. Il a montré la civilisation s'établissant sur cette terre où Michel Cervantes, Arago et l'amiral Bruat furent pendant un instant prisonniers des barbares.

Il a raconté, avec ce contentement qui met le sourire aux lèvres, ce qui s'est fait là-bas, et les espérances qui seront bientôt une réalité. Pendant tout son discours l'auditoire était sous le charme d'une éloquence dont la double source était visible : source du cœur d'où viennent les grandes pensées, source de l'esprit d'où s'échappent les agréments et les séductions de la parole.

Cette visite de Mgr. Pavy au sein de la Conférence et son adhésion spontanée comme membre du Comité de Patronage, devront avoir une haute signification près du jeune clergé. Si un grand esprit, un prélat vénérable habitué aux luttes de l'apostolat loin de la mère-patrie, ne dédaigne pas de s'associer à une pareille Œuvre, c'est que cette Œuvre est bonne, nécessaire pour l'avenir de la musique religieuse et dignement conduite par ceux qui l'ont entreprise.

Comme nous l'avons dit en commencant, nous publierons prochainement le résumé des premières Conférences ainsi que les décisions qui auront été prises.

Le procès-verbal de la séance dont nous venons de faire le compte rendu bien imparfait, constatait la présence de Mgr. Louis-Antoine Augustin Pavy, évêque d'Alger, l'abbé Pavy, vicaire général de sa Grandeur, l'abbé Durand, MM. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas d'Aquin; P. Cerrier, organiste de Saint-Denis du Saint-Sacrement; Adrien Gros, maître de chapelle de Saint-Germain des Prés; Edmond d'Ingrande, organiste des Blancs-Manteaux; Laboureau, ex-maître de chapelle de l'Église Saint-Laurent; Jules Pautet Durozier, homme de lettres; le comte de Brancion; Edouard G. Rey, homme de lettres; Larrière; Eugène Gauthier, maître de chapelle de Saint-Eugène; Ronget; Bianchi, chantre à Notre-Dame de Paris; Navay, professeur de chant dans les écoles de Paris; Charles Magner, organiste à Saint-Jacques du Haut-Pas; Charles Grillié, organiste de Saint-Thomas d'Aquin; Lesecq, professeur au collége Stanislas; Gendré; Denne-Baron, homme de lettres; César Franck, organiste de Sainte-Clotilde; Fourneaux, facteur d'orgues; Frédéric Viret, maître de chapelle de la paroisse Impériale de Saint-Germain-l'Auxerrois; Delort, maître de chapelle à Chaillot; Ch. Vervoitte, maître de chapelle à Saint-Roch; Stolz, facteur d'orgues. etc. etc.

M. Pollet occupait la présidence, assisté de Mgr. Pavy, évêque d'Alger; l'abbé Pavy, vicaire général de sa Grandeur; l'abbé Durand, secrétaire, Georges Schmitt, vice-président, et Louis Roger, secrétaire de la rédaction.

Le Secrétaire de la Rédaction.

Louis ROGER.

A cause des vacances les *Conférences* vont être interrompues pour être reprises au mois d'octobre.

ADOLPHE HESSÉ.

Le retour d'une visite à l'Exposition universelle de Londres a conduit ce célèbre organiste de l'Allemagne à Paris qu'il n'avait pas visité depuis l'inauguration des orgues de Saint-Eustache, en 1844, malheureusement détruites par un incendie dans la même année.

Vendredi, 27 juin, Adolphe Hessé s'est rendu à Saint-Sulpice. Il a examiné le grand orgue avec un soin minutieux et dans tous ses détails. Après l'avoir touché et entendu, il a déclaré que cet instrument était le plus merveilleux qu'il eût jamais vu.

Un pareil éloge, dans la bouche d'un homme aussi compétent, est un nouvel hommage rendu à M. Cavaillé-Coll.

Laisser partir M. Hessé sans qu'il se fût fait entendre dans une séance publique, c'eût été une faute vraiment impardonnable.

Nous avons donc insisté bien vivement auprès de lui pour qu'il consentit à différer son départ

de quelques jours, et à nous donner l'occasion d'admirer son talent merveilleux comme compositeur et comme exécutant. Nous lui avions promis un auditoire choisi dans tout ce que Paris renferme d'artistes et d'amateurs de musique. Nos instances l'ont enfin emporté sur ses refus réitérés, et tous ceux qui ont eu le bonheur d'assister à la séance donnée par lui à Sainte-Clotilde, le lundi 31 juin, ont dû reconnaître, comme nous, qu'Adolphe Hessé est bien le Sébastien Bach du XIXe siècle.

Son jeu a cette netteté indispensable sans laquelle une fugue à quatre parties est incompréhensible; son doigté de la pédale est d'une sûreté et d'une aisance admirables; il exécute les passages les plus vifs sans secousse et sans bruit, le pied adhérant à la touche pour ainsi dire. Les orgues de Sainte-Clotilde ont été magnifique ce jour-là, et nous avons entendu de nouveau avec un grand plaisir leurs jeux si divers de timbre et d'effet, et surtout, cette gambe de huit au récit, jeu d'une qualité vraiment extraordinaire.

L'église se prête bien à la sonorité de l'instrument; il n'y a ni confusion, ni effacement des sons.

Pendant une grande heure et demie, le célèbre organiste nous a tenus sous le charme de son exécution magistrale, irréprochable, tantôt frappés par le développement d'un thème, d'une fugue à grand chœur, tantôt éblouis par une richesse de modulations qui se déroule sans dureté, coulant à plein bord, s'enchaînant, se liant comme les anneaux d'une chaîne; toujours originale; pure de toute recherche fastidieuse *des effets*, mais chantant toujours, et toujours harmonieuse. Qui n'a pas remarqué ce charmant trio, où les deux voix supérieures se croisent avec des traits de pédale obligée, d'une audace telle, que peu d'organistes osent essayer de jouer ce morceau. Et cependant quelle admirable chose que ce morceau! comme il est bien dans le vrai style de l'orgue, quel caractère, et quel cachet particulier de distinction! On sent que c'est écrit pour l'orgue et rien que pour cet instrument.

Si nous sommes venu au monde trop tard pour entendre Sébastien Bach, nous en avons été consolé par la manière dont M. Hessé interprète les œuvres de ce grand génie du XVIIIe siècle.

Dans le n° 4 du programme, nous avons surtout remarqué l'idée ingénieuse de traiter un simple choral en lui donnant le plus grand développement scientifique. C'est dans ces sortes de morceaux que le compositeur se montre dans toute sa force; car la fantaisie étant enchaînée par un thème donné, il faut beaucoup de sang-froid et de réflexion pour ne pas s'emporter et pour ne pas détruire par trop de superfétation l'idée première du morceau.

L'un des morceaux les plus remarquables du programme, était le n° 5, *Fantaisie.* Le début de cette pièce a un air de famille avec les fantaisies de Sébastien Bach, mais son développement suit un tout autre ordre d'idées. Le thème (sujet fugué), est d'une hardiesse étonnante, et prête à des modulations en dissonances qui vous surprennent et vous choquent par l'imprévu de leur apparition. Cette sorte de recherche dans l'enveloppe harmonique est une pierre d'achoppement pour beaucoup de compositeurs et d'organistes; car il faut un grand bonheur pour se tirer d'une lutte aussi ardente d'intervalle à intervalle, et pour faire de leur résolution une hymne triomphale et victorieuse. M. Hessé a étonné tout le monde par son habileté et sa prodigieuse exécution dans ce morceau. Sous ces doigts les dissonances prenaient un charme particulier; car il les sauvait avec un talent sans pareil et de manière à déjouer souvent les prévisions des meilleurs artistes. C'est là ce qui fait le côté original de ce grand maître.

La séance a été terminée par des variations sur le thème: *God save the King*, œuvre capitale qui a produit le plus grand effet.

Nous avons surtout admiré dans cette composition des traits de pédale d'une vigueur extraordinaire et qui amènent, par leur contexture, une sonorité exceptionnelle.

Après la séance, tous les artistes ont attendu M. Hessé pour le féliciter. Le grand artiste a dû être satisfait des hommages que ses collègues de France lui ont présenté.

L'assistance était des mieux choisies, nous y avons remarqué: MM. Baptiste, organiste de Saint-Eustache et professeur au Conservatoire; Camille Saint-Saens, organiste de la Madeleine; Franck (César), organiste de Sainte-Clotilde; Franck (Joseph); de Vilbach, organiste de Saint-Eugénie; Chauvet, organiste de la Villette; M. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch; Renaud, de Saint-Sulpice; Gros, de Saint-Germain des Prés; Grillié, organiste de Saint-Thomas d'Aquin; Jules Thariot; Collin, de la *France Musicale*; Scudo, de la *Revue* des *Deux-Mondes*; Louis Roger, de la *Revue de Musique sacrée*; Denne-Baron, du *Ménestrel*, Barker, inventeur du levier pneumatique, Durand, organiste de Saint-Roch; Cavaillé-Coll, et beaucoup d'autres notabilités dans les arts et les lettres.

M. Hessé est élève, pour l'orgue, de Kittel, cé-

lèbre organiste à Breslau, élève de Sébastien Bach ; et, pour le piano, de M. Hummel. Le grand maître a bien voulu sur nos vives insistances nous permettre de reproduire dans la *Revue de Musique sacrée*, les nos 1, 2, 5 et 6 des œuvres exécutées à cette séance.

Nous avons pensé que les lecteurs de la *Revue* recevraient cette nouvelle avec plaisir.

G. SCHMITT, Organiste de Saint-Sulpice.

L'ORGUE EN 1669

CENT PRÉLUDES

PAR NIVERS

Organiste de Saint-Sulpice, de Saint-Cyr et de la chapelle du roi Louis XIV (1); transcrits par Ch. VERVOITTE, un beau vol. grand in-8°, jésus.

La publication de cette Œuvre remarquable est une de ces tentatives hardies qui caractérisent l'époque actuelle, et qui ont leur raison d'être dans la pénurie regrettable de la bonne musique d'orgue. En effet, si la musique d'orgue de nos jours est dépourvue de beaucoup de goût, de beaucoup de caractère et surtout d'individualité, la faute n'en est pas précisément aux organistes compositeurs. Les causes de sa stérilité sont plutôt à rechercher dans certaines circonstances qui, par leur force même, influent d'une manière tyrannique sur les individus, et semblent les arrêter dans cet essor si nécessaire au développement de l'art musical.

D'un côté, nous avons la constante progression du perfectionnement de la facture d'orgues qui fait qu'il est difficile de s'arrêter à un plan donné; d'autre part, nous avons l'influence de la musique profane qui, par ses accents plus sensuels et par ses effets plus pittoresques, combat la formation d'un style caractéristique pour le jeu de l'orgue. Il y a là des influences permanentes, qui forment comme une lice trop étroite, dans laquelle se tourmente la musique d'orgue.

Que fera l'organiste consciencieux? Retournera-t-il purement et simplement aux compositions de l'école classique, dont Sébastien Bach est le chef? ou fera-t-il sur son instrument de facture moderne de la musique essentiellement moderne ? Il y a dans cette alternative plus d'un danger à courir, et, à quelque parti qu'on s'arrête, on ne manquera pas d'encourir des reproches plus ou moins fondés.

Que faire donc, encore une fois, dans une situation si difficile faite aux organistes de notre temps ?

Nous ne sommes pas de ces admirateurs quand même, qui s'inclinent devant un grand nom au point d'abdiquer leur droit d'examen. Malgré tout notre respect pour J. Sébastien Bach, nous croyons qu'il n'est guère possible de trouver dans son œuvre plus d'une vingtaine de morceaux susceptibles d'être entendus avec plaisir par les fidèles de notre siècle. Toutes les compositions de ce maître offrent certainement un grand intérêt aux musiciens qui les lisent et qui savent y suivre les développements de la science musicale; mais le grand nombre est incapable de saisir la beauté d'une forme souvent obscure et incompréhensible. Si la forme (nous voulons mettre de côté l'idée) n'est pas saisissable de façon à ce qu'on puisse se l'assimiler ou s'identifier avec elle, l'œuvre restera stérile dans son effet, et toute sa force de conception aussi bien que l'exécution la plus habile qu'on puisse lui prêter, ne la sauveront pas de l'oubli. Il n'y a que les fanatiques qui s'obstinent à voir le dernier mot de l'art dans des compositions qui, malgré leur grande valeur scientifique, sont condamnées à la poussière des bibliothèques.

Tout bien considéré, les modernes sont-ils donc totalement dépourvus de bonne musique d'orgue? Nous ne le pensons pas. Le Répertoire moderne pourrait peut-être offrir nombre de compositions d'un incontestable mérite. La question est de bien savoir faire son choix.

En attendant que ce choix se fasse, il faut remercier l'éditeur assez courageux pour entreprendre la publication d'œuvres musicales du XVIIe siècle. Le choix est bon, Nivers fut un grand artiste, bon écrivain, excellent organiste et maître de chapelle. Il est présumable que d'autres œuvres, d'autres artistes du même temps existent, des œuvres d'une plus grande conception et d'un développement symphonique peut-être plus accusé que les *cent Préludes de Nivers*. Il serait intéressant, au point de vue de l'histoire de la musique de ce temps, de les mettre au jour, car les Préludes de Nivers ne peuvent nous donner une complète certitude sur le caractère de l'ancienne musique d'orgue. Ils nous paraissent écrits spécialement pour servir d'intermèdes pendant la célébration de l'Office divin, et peuvent être un spécimen de l'art de préluder sur l'orgue en 1667.

C'est encore un point très-intéressant que de pouvoir suivre la registration des jeux de l'orgue et d'apprécier la manière d'utiliser les différents jeux.

Comme forme et variété de rhythme, les *cent Préludes de Nivers* nous fournissent beaucoup

(1) Paris, Repos, Éditeur, 70, rue Bonaparte.

d'exemples qui ne sont pas dépourvus d'originalité. Beaucoup de ces préludes, généralement ceux indiqués avec fond du grand orgue, peuvent être exécutés, encore aujourd'hui, pendant l'Office divin, soit comme *versets* du *Kyrie* ou du *Gloria*, comme *antienne*, etc. Quant aux préludes intitulés : *Récit de voix humaine, Récit de cornet, Solo de cromorne, Duo, diminution de la basse*, etc., leur forme a vieilli et ne va guère plus avec les exigences musicales des temps modernes. Cela sent son temps et rentre dans l'archéologie musicale. Quelques pièces très-originales, ce sont celles intitulées : *Fugues en basse de voix humaine*. Cela nous paraît fort pittoresque, d'un effet charmant, et nous sommes décidé à les expérimenter personnellement. Les préludes intitulés : *Fugue* ou *Fugue grave*, ne sont pour ainsi dire que les indices de ce qu'on devait faire quelque temps après Nivers, ce que Sébastien Bach, cinquante ans après, poussa à son apogée.

Ce Recueil de Nivers est plein de morceaux charmants, d'un intérêt très-grand pour les musiciens. Il est curieux de voir comment tant de sujets gracieux ont été traités par cet éminent organiste, et le parti qu'il a su tirer des connaissances de son époque et des ressources de son instrument. Les *Préludes de Nivers*, qui viennent de nous être rendus, ont leur place marquée dans toutes les bibliothèques musicales. On ne les y laissera pas, comme il arrive aux ouvrages qui n'ont qu'un intérêt historique; on les jouera souvent et on se plaira à en étudier la naïveté sincère et délicieuse.

La division de ces Préludes, par tons du plain-chant, indique assez leur emploi. Seulement, il y aurait à ce sujet beaucoup de controverses à soutenir, et, sous ce rapport, nous sommes en complète opposition, quant à l'harmonie des tons donnée par Nivers dans ses Préludes.

Nous dirons même : serait-ce un grand profit pour la musique d'orgue d'être écrite dans la tonalité pure d'un mode quelconque?

Nous concevons cela parfaitement pour le chant d'église pour qui la modalité est le *sine qua non* de son existence; mais une rigoureuse observation de cette même modalité pour l'orgue ne pourrait avoir des avantages réels qu'autant que l'on aurait restitué au plain-chant son échelle diatonique, son allure et son rhythme.

Dans ce cas, les *cent Préludes de Nivers* seraient d'un usage général; car ils sont écrits dans l'esprit des tonalités qu'ils désignent. Ils seront de plus un beau modèle à suivre, et ils pourraient avoir une grande influence sur le jeu de l'orgue de nos jeunes organistes.

Nivers a été nommé organiste de la paroisse de Saint Sulpice en l'année 1640. Nivers est connu également pour avoir dirigé une édition de plain-chant au sujet de laquelle il a écrit une dissertation très-savante. Cette édition est aujourd'hui diversement jugée. Il serait vraiment profitable pour l'art que l'on pût retrouver quelques productions musicales des anciens maîtres organistes de France. C'est un appel que nous faisons à nos collègues, et nous leur indiquons, comme point de départ, André Champion de Chambonnières, dont les premiers Couperin furent les élèves, et que l'on peut considérer comme le chef d'une école qui s'est propagée jusqu'à Rameau.

En Allemagne, on a de la musique de presque tous les organistes célèbres qui ont précédé ou suivi Sébastien Bach, et les publications de ce genre se renouvellent d'année en année. Eh bien! la France ne fut pas pauvre de grands organistes dans tout le XVII[e] siècle. Nous avions alors Thomas et Jacques Champion, tous deux organistes sous Louis XIII. Vient ensuite André Champion de Chambonnières, qui produisit à Paris et à la cour le premier Couperin.

Louis, premier des Couperin, né en 1630. Il fut organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi.

François Couperin, sieur de Croully, organiste de Saint-Gervais depuis 1679 jusqu'en 1698. Ce fut un des meilleurs élèves de son parent Chambonnières.

Nicolas Couperin, né à Paris en 1680. Organiste à Saint-Gervais ; mort en 1784.

Charles Couperin, né à Paris en 1632; il avait un talent de premier ordre.

Son fils, Charles Couperin, surnommé *le Grand*, né à Paris en 1668.

Armand-Louis Couperin, né à Paris en 1721, mort en 1789.

Antoinette-Victoire fut organiste de Saint-Gervais à 16 ans.

Pierre-Louis Couperin, mort en 1789, et Gervais-François Couperin, en qui s'éteignit la race et la gloire des Couperin.

Mais, outre la famille Couperin, il y avait des organistes célèbres en France, tels que : Jean Titelouse, né à la fin du XVI[e] siècle et mort vers 1680 ; il fut chanoine et organiste de l'église-cathédrale de Rouen. Ses pièces d'orgue sont très-remarquables. Titelouse a eu pour élèves deux autres organistes fort habiles : André Raison et Gigault. Jean-Louis Marchand, né à Lyon en 1669, fut chevalier de l'ordre de

Saint-Michel, organiste du roi à Versailles et de plusieurs églises à Paris. Il jouit de son vivant d'une immense réputation et eut la gloire, vers 1717, d'être vaincu par Sébastien Bach, dans une lutte sur le clavecin, qui eut lieu à Dresde entre le titan d'Allemagne et le grand artiste de France. Il mourut en 1757. Louis-Claude Daquin, né à Paris en 1694, fut organiste du roi et concourut, en 1727, avec l'illustre Rameau, pour obtenir la place d'organiste de Saint-Paul. Il eut la gloire de l'emporter sur son rival. Daquin tint pendant soixante-dix ans l'orgue de cette paroisse, car il n'avait que huit ans lorsqu'il fut nommé titulaire.

Coppeau, organiste de Saint-Sulpice, de 1619 à 1669.

Cerambault, *id.*, 1745-1773.

Luce, *id.*, 1773-1783.

Nicolas Séjan, *id.*, 1783-1819.

Nous ajoutons à cette liste d'autres organistes qui s'étaient acquis une bonne renommée, tels que : Calvires, Balbâtre, Lebègue, Charbonnier, Laguerre, Lefebure-Wely père, Blain, Marigues.

Il serait possible de faire, avec une compilation des œuvres de ces artistes, une publication qui aurait certainement un intérêt de premier ordre, et de prouver par là que les compositeurs et organistes d'Allemagne ne l'emportaient pas toujours, et que de tout temps on a su les égaler.

Notre honorable ami, M. Ch. Vervoitte, à qui nous devons des remercîments pour les soins extrêmes qu'il a apportés à la transcription des *Préludes de Nivers*, fera peut-être un jour cette tentative, qui, certes, lui vaudrait les hommages de tous les artistes.

GEORGES SCHMITT,
Organiste de Saint-Sulpice.

BIBLIOGRAPHIE.

DÉCADENCE ET RESTAURATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE, par MM. COUTURIER, de la maîtrise de la cathédrale de Langres (1).

MM. Couturier, attachés tous les deux à la maîtrise de la cathédrale de Langres, sont bien placés pour s'occuper des questions de musique religieuse. Ils ont le calme et les loisirs de la province, ils vivent dans un milieu où chaque heure apporte pour ainsi dire son enseignement. — Aussi ont-ils trouvé, dans cette vie paisible et studieuse, le temps de méditer et d'écrire une énorme brochure, presque un livre, sur la *Décadence et la Restauration de la musique religieuse*.

Les causes de décadence que ces messieurs énumèrent sont, pour la plupart, la reproduction des griefs dont la critique a fait tant de bruit depuis plus de vingt années. L'introduction de la mauvaise musique dans les églises, le discrédit dans lequel est tombé le plain-chant près de plusieurs membres même du clergé, l'insuffisance des moyens d'enseignement, l'absence d'initiative de la part des hommes chargés de répandre le goût et la connaissance de la musique religieuse et du chant liturgique, tels sont les faits dont MM. Couturier ont dressé, contre notre époque, un acte d'accusation. Quant à la question de rénovation, les auteurs de la brochure l'ont résolue en proposant le rétablissement des maîtrises sur les plus larges bases.

(1) 1 vol. in-8°. chez E. Repos, Libraire-Éditeur, rue Bonaparte, 70, Paris.

Il serait intéressant de s'emparer de chacun des points traités par MM. Couturier pour en faire l'analyse et le commentaire; mais comme il est plus simple de renvoyer nos lecteurs à la brochure, et de leur laisser la surprise des bonnes idées dont elle est pleine, nous nous contenterons de la recommander au public, et de féliciter ces messieurs de l'avoir écrite.

Cependant, tout en souscrivant au blâme énergique lancé par les auteurs contre l'invasion des *barbares* dans les chapelles de France, tout en applaudissant à leur conclusion qui est le rétablissement des maîtrises, nous ferons plusieurs réserves commandées par le respect dû à la vérité.

MM. Couturier traduisent au tribunal de l'opinion les compositeurs modernes, et particulièrement les lauréats de nos grandes écoles de musique. A les entendre, ce sont eux qui ont occasionné le *désordre et le scandale dans le Lieu Saint, l'ennui au salon, quelques attaques de nerfs au théâtre et passablement de sifflets*. Nous demanderons d'abord à ces Messieurs comment les compositeurs modernes se seraient rendus coupables du premier de ces méfaits, puisque généralement ils n'écrivent pas pour l'Eglise. Plairait-il à MM. Couturier de faire une enquête nominative? Nous demanderons ce qu'ils ont à reprocher à MM. Rossini, Meyerber, Félicien David, Verdi, Halévy, Ambroise Thomas, Gevaert, Victor Massé, Prosper Pascal, Eugène Gauthier, etc., etc.; et parmi les morts à Bellini, Donizetti, Hérold, Boieldieu, Hyp. Monpou, etc., etc. Quelques-uns de ces auteurs ont abordé en passant la musique religieuse. Plusieurs, comme M. Ambroise Thomas, l'ont fait avec bonheur; aucun d'eux n'y a mis de l'inconvenance. Plusieurs fois, il est vrai, des compositions écrites par eux pour la scène française ont mis en gaieté les fidèles catholiques, mais à qui la faute? Qu'on veuille bien remonter à la source des arrangements : on trouvera, non des lauréats du Conservatoire, non des illustrations du théâtre, mais des arrangeurs de profession qui font métier et marchandise des textes sacrés, qui battent monnaie près du clergé avec les airs usés au Théâtre-Italien, ou repoussés par les ballerines de la rue Lepelletier. Non, ce ne sont pas les compositeurs qui ont installé l'opéra dans les églises, ce sont les admirateurs du père Lambillotte, des amateurs d'un goût dépravé, beaucoup de jeunes prêtres, disons-le à regret, dont l'ignorance en musique est parfaitement claire, et qui confondent dans un même engouement une cavatine italienne et un motet de Palestrina.

Quant au second et au troisième chefs d'accusation contre les compositeurs modernes, s'il est vrai, ce qui n'est pas prouvé, que ceux-ci *ennuient les salons* et *provoquent des attaques de nerfs au théâtre*, c'est une question de police et d'hygiène, attendu que nul n'a le droit d'ennuyer les gens, ni de porter atteinte à la santé publique. Les sifflets dont parlent MM. Couturier sont peut-être aussi imaginaires que ceux que Barnabé croit entendre dans le *Maître de chapelle*.

« Serait-ce des sifflets méchants ?
» Non, c'est l'aspic de Cléopâtre. »

On siffle rarement les compositeurs. On a sifflé Richard Wagner, un maître quoiqu'on puisse dire, mais c'était l'effet d'une cabale, et ses détracteurs mêmes sont forcés d'en convenir. — A notre avis, MM. Couturier se montrent trop sévères pour les compositeurs contemporains, auxquels ils ont tort d'imputer les *désordres* et les *scandales* qui règnent au lutrin. Ils ont tort, d'un autre côté, de traiter si légèrement les lauréats des conservatoires, jeunes gens fort étrangers à ce qui se fait à l'église, instruits assez pour commander une grande réserve aux amateurs qui parlent d'eux, incapables finalement d'écrire certains cantiques comme on en chante, et certains motets comme on ne devrait pas en chanter.

En rendant pleine justice aux bonnes intentions des auteurs de la brochure, nous n'avons pu nous défendre d'un mouvement d'impatience en lisant, à la page 24, quelques lignes acerbes dirigées contre l'un des rédacteurs de la *Revue de musique sacrée*, contre un compositeur qui professe le plus grand respect pour la musique religieuse, qui en a écrit lui-même d'excellente et dont l'autorité de-

vait leur imposer une discrétion prudente. — En écrivant qu'une *cantatrice célèbre* avait produit un *effet admirable*, le jour de la fête de Sainte-Cécile, en chantant d'une *voix magnifique* des morceaux dont le caractère religieux était fort contestable, nous ne voyons pas en quoi notre collègue a blessé le goût et les convenances. L'Eglise exclut-elle les talents *célèbres*? a-t-elle en horreur les *voix magnifiques*? proscrit-elle l'*effet admirable* venant d'une belle exécution? Est-ce qu'une cantatrice qui a du talent dans le temple profane n'en saurait avoir dans la maison de Dieu? MM. Couturier s'appuient sur un déplorable texte de Choron, où les chanteurs du théâtre sont représentés comme les esclaves de Bélial, et déclarés indignes de la communion des fidèles. Mais n'oublions pas que les artistes ne forcent pas la porte de l'église, c'est la tolérance qui la leur ouvre. Un critique émérite dont MM. Couturier ne contesteront pas l'orthodoxie, M. le chanoine Jouve, a fait remarquer très-judicieusement que les comédiens du XIXe siècle ne sont pas ces hommes de mauvaises mœurs que le moyen-âge excommuniait. — L'auteur de l'article a donc pu trouver bien ce qui était bien dans la bouche d'une cantatrice célèbre — Il a eu raison de ne pas être plus sévère que l'Eglise, quant à la présence de cette honorable artiste dans la maison paternelle ouverte à tous les chrétiens. — Il a eu raison encore de ne pas rendre responsable du mauvais choix de la messe des artistes qui chantaient pour une œuvre de charité. — Entre notre collègue qui était à Saint-Eustache, et MM. Couturier qui n'y étaient pas, il n'y a point à hésiter. — Nous optons pour l'opinion du premier.

Pour revenir à la conclusion de la brochure, elle est en tout point conforme à nos idées. — MM. Couturier réclament le rétablissement des maîtrises. Nous le demandons comme eux. Nous voulons plus encore. — Nous demandons que l'enseignement élémentaire de la musique soit organisé sur la plus vaste échelle, que tous les enfants, dans toutes les classes, apprennent la langue musicale comme on leur enseigne la langue maternelle. C'est à ce prix seulement que les fidèles chanteront à l'église, et que le chœur immense qui faisait venir des larmes aux yeux de saint Augustin, fera retentir de nouveau son unisson irrésistible.

MM. Couturier nous pardonneront de leur avoir parlé avec sincérité. — La critique a des devoirs impérieux. Les remplir, c'est prouver qu'on a le respect des autres autant que le respect de soi-même. Un ouvrage auquel on ne veut rien reprendre est menacé du mépris. — On ne s'attaque pas à ce qu'on dédaigne.

Louis ROGER.

CHANT GRÉGORIEN, *restauré* par le R. P. Lambillotte; accompagnement d'orgue par César Franck, organiste de Sainte-Clotilde.

Pendant qu'on se livre de tous les côtés à de savantes recherches sur le plain-chant et qu'on essaye d'en régler l'exécution et l'accompagnement, des artistes d'un mérite reconnu livrent au public des travaux d'accompagnement, des traités sur cette importante partie du chant liturgique, et rendent plus facile, par ces œuvres préparatoires, la tâche de ceux qui voudraient voir l'unité dans le chant comme elle est dans la foi chrétienne. Bien que l'assentiment universel des musiciens n'ait pas encore consacré un système d'accompagnement, il faut de toute nécessité que chacun se mette à l'œuvre avec ses idées et ses préférences. Si l'on discute dans certains cercles, on exécute le plain-chant tous les dimanches dans trente mille paroisses. Les praticiens n'ont pas le temps d'attendre l'opinion générale des théoriciens qui, vraisemblablement, ne sera pas encore faite demain. Le temps presse pour ceux qui ont chaque semaine un chœur à diriger, un orgue à jouer ou des enfants à instruire. Les systèmes importent peu aux fidèles. Pourvu que l'orgue joue et que le chœur ne chante pas par trop faux, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

C'est cette nécessité pressante qui a fait prendre la plume à M. César Franck, organiste de Sainte-Clotilde. — Avec lui du moins, et quel que soit son système, nous sommes sûr d'avoir des accompagnements bien faits, propres à la mélodie religieuse et marqués au coin d'un talent sérieux.

M. Franck a dû faire son travail sur l'édition du R. P. Lambillotte. Il ne faut pas voir là une préférence, mais une rencontre fortuite. Les opinions qui divisent les hommes spéciaux sur les livres de chant ne font rien à la question d'accompagnement. La loi qui doit guider l'accompagnateur est la même pour une édition estimée que pour une qui ne l'est pas. Le plain-chant est un dans ses principes et on ne doit pas plus les enfreindre dans un cas que dans l'autre.

On appréciera plus facilement le travail de l'auteur si nous reproduisons l'avertissement qu'il a placé en tête de son ouvrage. Voici comment s'exprime M. César Franck :

« Accompagner correctement le plain-chant est une chose difficile; on en convient généralement. Le plus grand nombre des mélodies en usage dans l'Eglise, ont un caractère tellement spécial, tellement éloigné de nos conceptions musicales d'aujourd'hui, qu'il faut nous les harmoniser, savoir faire abstraction, *autant que possible*, du sentiment qui nous attire vers la tonalité moderne, pour conserver au chant grégorien sa tonalité, et par conséquent sa physionomie propre. Cette difficulté a paru si grave à d'habiles artistes, qu'elle les a tenus sur l'accompagnement du plain-chant dans une longue incertitude, et les a fait même désespérer un instant d'une conciliation si désirée mais si difficile, entre deux éléments qui ne leur semblent pas faits l'un pour l'autre. Nous avouerons sans détour qu'en rendant aux mélodies grégoriennes, d'après les monuments antiques, leur allure primitive, on n'a pas eu en vue de faciliter le rôle de l'organiste, et même qu'en renonçant à l'égalité temporaire de tous les sons, on a dû lui enlever l'une des facilités que le dernier siècle lui avait ménagées, ainsi qu'aux auteurs de contrepoint; mais l'usage de l'orgue accompagnateur, devenu presque universel aujourd'hui, est un fait qui nous rendait toute hésitation impossible, du moins quant à la nécessité de cette publication. Il était urgent d'offrir des accompagnements écrits à ceux qui vont être appelés à soutenir au chœur les mélodies grégoriennes, de peur que l'orgue ne devînt, entre les mains inhabiles, un obstacle plutôt qu'un secours.

» Mais il fallait se tenir en garde contre toute exagération systématique et ne pas dégoûter les fidèles à force d'archaïsme. Il fallait en outre se rendre un compte exact des ressources musicales que peuvent offrir nos paroisses et rendre, par conséquent, l'exécution possible aux organistes les moins exercés. Nous avons tâché de sauver ces deux points, et n'ayant point désiré, dans ce court avertissement, donner un traité d'accompagnement qui pourra faire l'objet d'un autre travail, nous laissons aux connaisseurs le soin d'apprécier l'œuvre qui leur est offerte. Contentons-nous de quelques observations pratiques :

» 1° — En écrivant à trois parties, pour plus de facilité, on a fait en sorte de ne mettre à la main gauche qu'une seule note que l'organiste pourra doubler s'il le juge à propos, soit par une octave à la même main, soit avec la pédale. Cette manière d'écrire laisse parfaitement nette, à la dexième ligne de l'accompagnement, la partie de contre-basse ou même d'ophicléide, et remet à leur véritable place des instruments qui ne sont pas faits pour jouer à l'unisson du chant, suivant l'usage déplorable suivi presque partout.

» 2° — Les paroles écrites au-dessus de l'accompagnement deviennent, on le conçoit, d'un grand secours pour l'organiste.

» 3°—Le diapason adopté est tel que les voix d'hommes puissent partout atteindre les notes extrêmes de chaque morceau, etc. »

. . . .

On voit, par ce qui précède, que l'auteur ne s'est pas dissimulé l'importance et la difficulté de sa tâche. Il a vu la divergence des opinions, et il a eu assez de courage et de conviction pour passer outre. Aura-t-il satisfait les puristes qui n'autorisent pas la moindre excursion sur le domaine de l'harmonie moderne? Nous ne le croyons pas, et l'auteur n'a pas pu le supposer. Aura-t-il contenté les détracteurs de l'ancienne tonalité, ceux qui voudraient, sans autre forme de procès, ramener le plain-chant à nos deux modes modernes? Nous ne le croyons pas davantage.

Si M. César Franck avait satisfait tout le monde, il aurait fermé la discussion, et l'unité serait proclamée d'emblée, *ipso facto*. L'auteur est un homme d'une modestie trop constante pour avoir eu un instant cette prétention. Il a voulu venir en aide aux organistes sans leur défendre des modifications possibles à son système. Il a cherché à concilier la science du plain-chant, l'usage qui a prévalu dans son exécution, et la tonalité moderne qui nous entraine quoi que nous fassions. Vous dire comment il s'y est pris n'est pas chose difficile. Mais, avant tout, il nous est permis de déclarer qu'il y a mis la plus grande réserve et que le respect avec lequel il applique ses idées est égal pour le moins au talent dont il a fait preuve.

M. Franck, avons-nous dit, a fait un compromis avec la tonalité moderne. — Il est bon d'expliquer dans quel sens.

Lorsqu'on entend une pièce de plain-chant, l'oreille veut à toute force y suivre le développement de l'harmonie qui lui est familière. Elle suit la mélodie dans ses successions de notes et lui impose des modulations dont les deux modes majeur et mineur font les frais. Elle entend des cadences parfaites, imparfaites, rompues ou plagales. Elle suppose la note sensible là où quelque tournure mélodique a produit une évolution des sons vers une tonique majeure ou mineure. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple ou deux : dans le *Kyrie* des fêtes doubles, cette phrase *ut, si, la, sol, la*, après laquelle existe un repos, semble indiquer une cadence sur le *la*. L'auteur tient compte des habitudes de ses contemporains en mettant un accord de sixte sous le *sol* et en concluant sur l'accord parfait de *la* majeur. — A la fin de ce même *Kyrie*, la mélodie semble graviter vers le ton de *ré* mineur : *sol fa mi fa mi ré ré*; l'auteur n'hésite pas à introduire l'*ut* dièze dans son accompagnement, bien que cette note ne fasse pas partie intégrante du premier mode. Dans le *Lauda Sion*, M. César Franck s'affranchit nettement du triton qui, dans plusieurs endroits, serait intolérable. Il ne pense pas qu'on pourra le supprimer; il le supprime résolûment et va même jusqu'à écrire le dièze dans la mélodie. Personne ne verra là une grande hardiesse. M. Franck est d'accord sur ce point avec les membres des Conférences qui ont lieu deux fois par mois au bureau de la *Revue de Musique sacrée*, et dont la décision récente à cet égard va rassurer bien des consciences timorées.

Il nous reste à dire quelques mots de la division de cet ouvrage.

La première partie contient l'*Ordinaire des messes* pour les divers temps de l'année. — La seconde et la troisième parties sont consacrées à l'*Hymnaire* romain. — Chaque hymne est harmonisée pour l'orgue, au ton du chœur, et à 3 ou 4 voix sur un ton plus élevé. — On trouve dans les quatrième et cinquième parties : 1° les *Proses ou Séquences*; 2° les *Grandes Antiennes à la Sainte Vierge*; 3° les *Chants divers pour les Saluts*; 4° des *Faux-bourdons*.

Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir en matière d'accompagnement du plain-chant, on est forcé de reconnaître que M. César Franck a fait là un travail d'une grande utilité. On y verra un système conciliant digne d'appeler l'attention des hommes sérieux. Bien qu'il n'y expose pas de théories proprement dites, l'application même de ses idées est un cadre ouvert à la discussion. On y voit fonctionner la tonalité ancienne dans ce qu'elle a d'acceptable pour les chrétiens du XIXe siècle, et la tonalité moderne en tant qu'elle n'est pas trop subversive et révolutionnaire.

Jusqu'au jour où le plain-chant aura retrouvé son harmonie primitive, si toutefois il en eut jamais une, les accompagnements de M. Franck seront acceptés du public comme un heureux trait d'union jeté par un homme de talent entre une tonalité par trop archaïque et une harmonie de fraîche date dont le plain-chant ne peut reconnaître tous les principes.—Ce n'est pas tout encore. Quelle que soit la décision de l'avenir, l'ouvrage de M. Franck restera, attendu que les travaux d'un aussi habile harmoniste, d'un compositeur dont les artistes et le public apprécient le mérite ne sauraient se perdre, alors même que le consentement unanime des maîtres de chapelle, des accompagnateurs et des fidèles, infirmerait une partie de ses doctrines.

L. C. LAURENS.

JOURNAL DES ORGANISTES, *Recueil de Morceaux de Musique d'Orgue*, publiés par R. GROSJEAN, organiste de Saint-Dié (Vosges); une livraison de huit pages tous les deux mois. — Une année, 6 fr. 50 c. au Bureau de la **Revue de Musique sacrée.**

M. Grosjean poursuit avec un zèle infatigable la publication de son excellent *Journal des Organistes*. Quatre années de succès ont récompensé cet artiste des efforts qu'il ne cesse de faire pour propager la musique religieuse. De tous les points de la France et de l'étranger des organistes éminents sont venus lui offrir leur collaboration. Chaque livraison contient plusieurs morceaux : *Offertoire, Communion, Élévation, Verset*, signés des noms les plus estimés. M. Grosjean ne se contente pas d'explorer le répertoire moderne, il fait encore de fréquentes excursions dans le domaine des anciennes écoles de France, d'Italie et d'Allemagne. — Le choix est fait avec intelligence. Il n'y a rien de trop difficile, ni rien d'une facilité banale. Le recueil se tient dans la limite de ce que le goût religieux permet et de ce qu'il est raisonnable d'offrir aux organistes d'une force moyenne. — Disons aussi qu'il est bien rare que la pédale soit obligée. Cette circonstance rend faciles pour l'harmonium presque toutes les pièces de la collection.

Le *Journal des Organistes* nous permettra de consacrer quelques articles, dans les prochaines livraisons de la *Revue*, aux principaux organistes qui concourent à sa prospérité. C'est un devoir et un plaisir pour nous d'encourager les artistes de la province. Leurs travaux convergent vers le but que nous poursuivons. Il y a entre nous une solidarité que nous ne pouvons pas oublier.

VIE DE MONSEIGNEUR MIOLLIS,

ÉVÊQUE DE DIGNE,

PAR M. L'ABBÉ BONDIL,

Chanoine théologal (1).

A notre prière, M. l'abbé Dedoue a bien voulu ajouter les détails suivants à la Notice qu'il a donnée dans notre numéro du 15 mai, sur Mgr. de *Miollis* et sur sa biographie par M. le chanoine Bondil.

E. REPOS.

Mgr. de Miollis était né à Aix, en Provence, le 19 juin 1753, du mariage de Joseph-Laurent de Miollis, anobli par lettres patentes, en 1769, et de dame Thérèse-Delphine Boyer de Fonscolombe.

Son père fut un magistrat zélé, laborieux, et surtout d'une piété exemplaire. Il avait la louable habitude de faire tous les soirs la prière en commun avec ses nombreux enfants, et on conçoit aisément la vocation du jeune Charles-François-Melchior-Bienvenu dans une famille aussi patriarcale et aussi édifiante.

Après avoir terminé ses études ecclésiastiques dans sa ville natale, M. l'abbé de Miollis, entré dans sa vingt-cinquième année, fut ordonné prêtre le 20 septembre 1777, par Mgr Joseph de-Beni, évêque de Carpentras, et envoyé vicaire à Brignoles. Ainsi se trouve réfutée, par ces simples dates, l'étrange fable de son mariage et de sa vie mondaine et dissipée.

Il émigra au moment de la Révolution, ne voulant pas prêter serment à la constitution civile du clergé, et il se fixa à Rome, dans le couvent de Saint-Onuphre. Il profita de ce séjour pour faire une étude approfondie de Rome ancienne et de Rome moderne, et on a de lui onze volumes manuscrits qui renferment les plus intéressantes et les plus consciencieuses recherches.

Revenu en France après le concordat, il fut attaché, en qualité de vicaire, à la paroisse Saint-Sauveur d'Aix, qui le connaissait déjà pour son amour des œuvres de charité et son dévouement à l'instruction de l'enfance chrétienne. Il quitta à regret ces modestes fonctions, en 1804, pour retourner à Brignoles comme curé, et c'est là que, deux ans plus tard, l'épiscopat vint, à la lettre, le chercher. Bien loin qu'il l'ait cherché lui-même, il se reprocha toute sa vie de s'en être laissé imposer le joug, qu'il regardait comme trop pesant pour sa faiblesse, et il ne se rassura un peu qu'après en avoir été complétement délivré.

Lorsque Napoléon Ier rompit avec Pie VII, Mgr Miollis

(1) 1 vol. in-8°. Prix *net* 2 fr. ; par la poste. Chez E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

n'hésita pas à manifester ses sentiments. Convoqué au conseil de 1811, avec ses collègues, il y tint la conduite la plus ferme et la plus honorable. On raconte à ce propos une anecdote qui le peint à merveille. L'Empereur l'ayant, dit-on, longuement entretenu à part pour l'amener à ses fins : « Sire, lui répondit le prélat, qui l'avait écouté fort attentivement, je suis dans l'habitude de ne prendre aucune décision importante sans avoir consulté le Saint-Esprit; je vous demande un peu de temps. — Eh bien! faites, dit Napoléon. et vous me direz demain ce que vous aurez résolu. » Le lendemain, l'Empereur aborda de nouveau Mgr. de Miollis. « Eh bien! monsieur l'Évêque, que vous a dit le Saint-Esprit? — Sire, pas un mot de ce que Votre Majesté a bien voulu me dire hier. »

Au passage de Napoléon à Digne, à son retour de l'île d'Elbe, l'Évêque resta tranquille dans son palais, également inaccessible à la crainte et à la séduction, et le conquérant, respectant cette noble indépendance, continua sa course pour aller tomber à Waterloo...

L'attachement de Mgr. de Miollis pour la simplicité et la pauvreté évangélique était si grand que, quand on voulut lui donner le mobilier prescrit par la loi, il fallut lui faire en quelque sorte violence pour qu'il l'acceptât; et il existe à cet égard deux lettres de l'administration à M. le préfet des Basses-Alpes, qui font le plus grand honneur à l'humble et pieux Pontife.

Au zèle ardent qui l'animait pour la gloire de Dieu et le salut des âmes, s'unissaient aussi en lui une foi profonde et la plus tendre piété. Cette foi, cette piété éclataient partout; elles touchaient au dernier degré tous ceux qui en étaient témoins, et elles ne se démentirent pas un seul instant jusqu'à la fin de sa vie.

Pendant les cinq années qu'il passa à Aix, après sa démission, chez Mme de Ribbe, sa sœur, uniquement occupé à se préparer à la mort et au compte qu'il aurait à rendre de sa longue administration, il fut l'admiration et l'édification de la ville entière pour sa profonde humilité, son incomparable patience au milieu des douleurs et des infirmités de sa vieillesse, et par une union avec Dieu si intime, si constante que rien ne la troublait plus.

C'est le 27 juin 1843 que Mgr. de Miollis rendit le dernier soupir, ou plutôt s'endormit du sommeil des justes. Il était âgé de 90 ans et 9 mois.

Nous avons déjà dit un mot de l'éloquent et juste tribut d'hommages que lui paya alors son successeur. Mais cela ne suffit pas à notre cœur de prêtre et de fils. Dans notre bien légitime désir d'acquitter nous-même une partie de la dette de regrets, d'amour, de reconnaissance que nous avons contractée envers ces deux prélats vénérés, dont l'un nous a conféré tous les ordres depuis la tonsure jusqu'au sacerdoce, dont l'autre nous a honoré d'une confiance et d'une affection qui seront ineffaçables dans notre souvenir; nous regardons encore comme une consolation et un devoir tout ensemble de rappeler ici quelques-unes des pathétiques paroles auxquelles nous avons fait allusion. Cent fois mieux que tout ce que nous avons pu dire, elles feront connaître quelles furent la grandeur de leurs âmes et l'éminence de leurs vertus.

Voici d'abord ce que nous lisons dans le mandement de prise de possession de Mgr. Sibour. Dans ce mandement, le nouvel Évêque, développant sa touchante devise : *Major autem horum est charitas*. la charité est la plus grande des vertus, est tout naturellement amené à parler de son prédécesseur, et il s'écrie :

« C'est cette vertu-mère, vous le savez, qui a laissé sur » le trône épiscopal où la Providence nous fait monter, » une auréole de sainteté qui nous le rend tout à la fois » et si cher et si terrible; c'est elle qui avait mis dans le » cœur du Pontife, auquel nous succédons, la foi et le zèle » des fondateurs mêmes de votre Église, et leur courage » intrépide, et leur apostolique simplicité, et leur abnégation des actes de la vie, et leur vie austère comme » la Croix, et leur piété sincère comme l'Évangile... »

Dans sa lettre circulaire du 1er juillet 1843, Mgr. Sibour, Évêque de Digne, ensuite Archevêque de Paris (1), s'exprimait en ces termes :

« Mgr. de Miollis, notre saint prédécesseur, a terminé sa longue et édifiante carrière..

Il a été le ministre de Dieu, qui a passé, comme son auguste Maître, en faisant du bien. Modèle, nous oserions dire inimitable, des vertus chrétiennes et sacerdotales, il a constamment répandu autour de sa personne la bonne odeur de Jésus-Christ. Qui n'a pas admiré dans ce magnifique vieillard, cette simplicité de discours et de manières dont s'embellit encore la vertu la plus parfaite? On voyait en lui la naïveté du premier âge de la vie, comme il en avait conservé toute l'innocence. Nous avons pu nous-même recueillir de sa bouche quelques-unes de ces paroles pleines de charme, dont nous garderons toujours la mémoire.

» Sa piété si douce, qui prenait ses inspirations dans l'amour de Dieu, savait aussi se revêtir de la force que donne le zèle de sa gloire. Vous l'avez vu souvent pénétré de la foi la plus vive, le cœur enflammé, donner à sa parole un accent que n'ont pas les discours humains, et laisser dans les âmes des impressions qui ne pouvaient venir que d'une vertu divine attachée aux élans de cette âme sacerdotale.

» Avec les richesses de la grâce, il a répandu au milieu de son peuple, selon ses facultés, les biens matériels. Vous le savez, dans la crainte de perdre le caractère sacré de la pauvreté de Jésus-Christ, il a rejeté par un acte de désintéressement sublime, ce que la fortune vint un jour lui offrir. Et, après cela, si quelque chose lui restait encore, il s'en dépouillait avec bonheur pour les pauvres ou pour la prospérité des œuvres de son diocèse.

» Il faudrait de longs discours, nos très-chers Coopérateurs, pour dire tout ce qu'il a fait de bien, aux yeux de Dieu et des hommes, durant son glorieux épiscopat. Ses vertus et ses travaux nous le feront toujours considérer comme le restaurateur du diocèse de Digne, à la suite de ces jours si désastreux pour l'Église de France, qu'il a si noblement traversés.

» Mais le bien qu'il a fait, il continuera de le faire du haut du ciel; en sorte qu'il joindra au titre de restaurateur de notre diocèse celui de son puissant et perpétuel protecteur, etc. »

DEDOUE, *Chanoine de Paris et de Digne.*

DISCUSSION THÉOLOGIQUE et PHILOSOPHIQUE *avec le Protestantisme*, par M. l'abbé CACHEUX; **LA PHILOSOPHIE DE SAINT THOMAS D'AQUIN** par le même, et à la librairie de E. Repos, — rue Bonaparte 70.

Le livre que M. l'abbé Cacheux désigne ainsi : DISCUSSION THÉOLOGIQUE ET PHILOSOPHIQUE AVEC LE PROTESTANTISME a été hautement loué par les hommes les plus compétents. La presse religieuse lui a consacré plusieurs articles qui en font ressortir le mérite. — On a justement

(1) Mgr. SIBOUR, sa Vie, ses Œuvres, sa Mort, par M. Poujoulat, un beau vol., *franco*, 3 fr. 50. E. Repos, éditeur, 70, rue Bonaparte.

vanté l'érudition de l'auteur, la force de sa dialectique et la vivacité de son style. — M. l'abbé Cacheux est un travailleur du XVIe siècle attardé dans notre société légère. Il creuse ses sujets avec une conscience rare. Il va à la source des autorités sans s'effrayer du nombre et de l'âpreté des recherches. C'est armé de toutes pièces qu'il entre dans la lice. L'abondance des textes afflue sous sa plume. Il combat ses adversaires avec les opinions des docteurs, fortifiées encore, s'il est possible, d'une argumentation qui lui est propre. Sa force est donc dans l'étendue de ses connaissances et dans la rectitude de son jugement. Après avoir essuyé le feu de son érudition, il faut encore compter avec les raisonnements qui lui sont personnels. Nous aurions du plaisir à suivre M. l'abbé Cacheux dans ses discussions; mais nous voulons employer le peu de place qui nous est réservé à parler de son beau livre sur la PHILOSOPHIE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.

De tous les Docteurs qui ont honoré l'Eglise, il n'en est pas dont les écrits aient vaincu l'indifférence des siècles aussi victorieusement que ceux de saint Thomas d'Aquin. Malgré les variations de la philosophie et la multiplicité des systèmes, l'auteur de la SOMME a conservé toute sa prééminence et toute son autorité. Les gens du monde, les savants, les théologiens, ne se gênent pas pour montrer leur dédain à l'endroit de beaucoup de sectes justement oubliées; mais ils y regardent à deux fois avant de porter un jugement sur celui qu'on a pu appeler l'Ange de l'École. Saint Thomas et saint Augustin se sont maintenus dans une gloire populaire, dans cette gloire inaltérable qui se perpétue avec les controverses des générations. Ainsi, toutes les fois qu'on remue des idées, le nom de saint Thomas d'Aquin s'y mêle naturellement. — Ses immortels écrits occupent également les écrivains profanes et les écrivains religieux. — La raison en est simple. Ce grand docteur s'est élancé à la poursuite des causes d'où découlent toutes les vérités phénoménales qui constituent, dans leur ensemble, l'être à la fois pensant et matériel, qui est l'homme. — Il a abordé, par une sublime conscience de son génie, tous les sujets que se sont partagés ses devanciers et ses successeurs. — Ouvrez le livre de M. l'abbé Cacheux, vous verrez une sorte de tableau synoptique de toutes les philosophies depuis Aristote jusqu'aux idéologues de l'Empire. — Saint Thomas embrasse les écoles d'Allemagne, les recherches de Locke, de Bacon et de Condillac sur l'entendement humain; il plane avec Leibnitz et redescend aux simples analyses de la mémoire, du jugement, de la volonté et de la liberté avec Destutt de Tracy, Cabanis, Laromiguière etc. — Ce vaste génie de saint Thomas semble n'avoir pas de limites. Il s'étend comme la voûte céleste et répand ses clartés sur tout ce qui s'offre à lui. Par malheur, peu de personnes sont à même de lire les ouvrages de cet immortel esprit. Il faut du temps et de longues études. M. l'abbé Cacheux a voulu, et nous l'en remercions, mettre à la disposition d'un grand nombre de lecteurs sérieux la science du saint docteur en écrivant son livre où sont condensées sous ce titre : PHILOSOPHIE DE SAINT THOMAS D'AQUIN, les idées répandues dans la *Somme*, dans les *Opuscula* et ailleurs. Dire de ce livre qu'il rend saisissables et vivantes les conceptions philosophiques de saint Thomas, qu'il les expose dans un style précis, clair et rapide, n'est-ce pas lui donner rang parmi les meilleurs ouvrages dans ce genre si élevé.

J. S.

Le **Cantique**, *recueil d'airs, de cantiques et de motets au Saint-Sacrement et à la Sainte Vierge*, par DALMIÈRE, organiste de la grande église, à Saint-Étienne (Loire), 3 fr. par an. — 2 livraisons de 8 pages tous les deux mois. — Chez E. Repos, libraire, rue Bonaparte, 70.

Un succès rare poursuit la publication du CANTIQUE. La quinzième année de son existence en est la preuve irrécusable. — M. Dalmière a entrepris sa publication en vue d'être agréable aux chanteurs et aux chanteuses sans prétention qui se réunissent pour chanter en commun les louanges de Dieu. — On a compris cela, et de tous les côtés des souscriptions lui sont arrivées. — Les airs qui composent ses recueils sont faciles et chantants. Les accompagnements peuvent être joués par les personnes qui ont les plus simples notions de l'orgue ou du piano. — Dans les maisons d'éducation, dans les couvents et dans les confréries, chaque jour on félicite l'auteur d'avoir rassemblé une si grande quantité de morceaux à leur portée, d'avoir mis un terme à ces éternels cantiques dont les oreilles sont fatiguées depuis trop longtemps, et dont les airs rappellent tant de paroles légères.

J. B.

Les **Œuvres de M. l'abbé J. Lapeyre**, *curé de Cazilhac* (Aude).

Si, plus d'une fois, nous avons eu occasion de regretter l'indifférence de quelques membres du clergé en ce qui regarde le chant liturgique et la musique religieuse, nous n'avons jamais oublié qu'il en est d'autres qui considèrent comme un des plus doux devoirs de leur ministère, l'obligation de maintenir intactes les bonnes traditions du chant sacré, et d'en répandre le goût parmi les fidèles. M. Lapeyre, curé de Cazilhac, est un de ces derniers. Il aime la musique religieuse et il fait tout ce qu'il faut pour la faire aimer. M. Lapeyre a composé une quantité de morceaux à une et à plusieurs voix. Il a écrit notamment une série de motets, d'hymnes, de répons et d'antiennes pour les principales fêtes de l'année. Ce travail forme deux cahiers intitulés : LES GRANDES FÊTES DU CHRISTIANISME. M. Lapeyre a composé en outre une messe à quatre voix dite : MESSE DES ORPHÉONS. Nous avons encore de lui : LES TRENTE GLOIRES DE MARIE; un MAGNIFICAT pour trois voix égales; une MESSE POUR L'ADORATION PERPÉTUELLE; un SALUT pour la même circonstance, et un ANGELUS à trois voix avec solos.

Les œuvres de M. l'abbé Lapeyre se recommandent à plus d'un titre. Elles sont écrites avec beaucoup de convenance. La mélodie y exprime toujours le sentiment religieux du texte. L'auteur ne cherche pas à produire des effets que le temple chrétien répudie. Sans avoir la sévérité de style qui marque d'ordinaire les compositions religieuses, et qui en rend l'exécution impossible dans la plupart des paroisses, il écrit purement et reste toujours accessible aux musiciens les plus modestes. Comme on ne peut pas toujours aborder les œuvres des grands maîtres, il est heureux que des amateurs comme M. l'abbé Lapeyre consacrent leurs talents à la composition de morceaux destinés à populariser la musique religieuse. — Nous l'engagerons seulement à restreindre encore sa mélodie, et à la renfermer dans le cadre indiqué par le chant liturgique. Quelques accords sur le latin sont préférables à des chants rhytmés qu'il est bien difficile de maintenir dans le genre essentiellement religieux.

C. G.

L'ORGUE DES CAMPAGNES

L'HARMONICORDÉON.

L'orgue est, comme on sait, l'instrument par excellence du culte catholique. Ce roi des instruments est l'écho le plus fidèle de la prière, le porte-voix le plus harmonieux des chants d'une assemblée de fidèles. C'est un bonheur pour le campagnard, quand il va à la ville, d'assister à un office où la voix grandiose de l'orgue se fera entendre. C'en serait un bien plus grand s'il pouvait entendre un pareil instrument, dans l'église de son village, marier ses sons à celui de sa voix inculte.

Eh bien! aujourd'hui tout village peut avoir son orgue, grâce à M. Fourneaux et à M. l'abbé Déon, car l'instrument offert aux églises de campagne par le digne prêtre et l'habile facteur, répond à leurs besoins et résout toutes les difficultés. En effet, ordinairement deux difficultés empêchent nos paroisses rurales de posséder un orgue : d'abord le haut prix de l'instrument, ensuite l'absence d'un organiste.

Avec l'harmonium Fourneaux muni de l'harmonicordéon de M. Déon, cette double difficulté s'évanouit. M. Fourneaux livre aux églises des harmoniums fabriqués exprès pour le culte, et dont les sons ont beaucoup plus de puissance et d'ampleur que ceux des harmoniums de salon. Ces harmoniums qui tiennent très-avantageusement la place d'un orgue de chœur, se payent de 245 fr. à 3,000 fr.

De plus, pour en mettre le jeu à la portée de tous, M. l'abbé Déon a muni le clavier d'un mécanisme au moyen duquel nn homme sachant lire le plain-chant peut se rendre capable un quelques heures d'accompagner à livre ouvert tous les chants des offices. Avec le mécanisme nommé *harmonicordéon*, on fait résonner quatre touches avec un seul doigt, et de manière à produire une harmonie parfaitement régulière, dans quelque ton que soit le chant. En outre, le clavier se transporte sur une échelle de cinq notes, ce qui permet de mettre l'orgue au au diapason, de transporter la gamme. C'est le dernier mot, se'on nous, de la popularisation de l'orgue.

Il y a bien peu de paroisses rurales qui avec un peu de bonne volonté, ne puissent réunir deux ou trois cents francs pour une si précieuse acquisition; et on peut dire qu'aucun objet de prix n'est comparable à l'harmonium pour accroître la solennité et le charme des offices, pour y attirer la foule des paroissiens et leur inspirer le goût du chant car l'harmonium en fait sentir les beautés et noie dans le flot de ses harmonies puissantes les notes aigres, nasillardes, rauques, qui s'échappent généralement des gosiers rustiques et qui, trop souvent, déshonorent nos sublimes liturgies.

Nous engageons vivement les curés de campagne qui font un voyage à Paris, à visiter les magasins de M. Fourneaux, rue de Chabrol, 54. Ils se convaincront sans peine qu'il n'y a ni exagération ni réclame dans les lignes qui précèdent.

L. HERVÉ.

(La *Gazette de France*).

NOUVELLES

A la cathédrale de Saltzbourg on a exécuté, pour la première fois, les *vêpres* en *ut* majeur de Mozart, qu'il a composées dans cette ville en 1780. La partition se trouvait au *Mozarteum* parmi les papiers de sa succession. — Elle a été exécutée par les soins du directeur de l'établissement, M. Schæger. Cette composition mérite d'être placée au rang des meilleures de Mozart.

Du reste on continue à se préoccuper en Allemagne de tout ce qui peut aviver la mémoire et entretenir le culte de l'auteur de *Don Juan*. Il y a là, ce nous semble, un heureux symptôme pour l'art musical! A Leipzig, la librairie Breitkopf et Hertel vient de publier un nouveau catalogue thématique et chronologique de toutes les compositions de Mozart, rédigé par le docteur Ludwig de Koechel. Cette œuvre de 551 pages d'impression, *grand in-octavo*, renferme d'abord un aperçu général des productions de Mozart, puis la liste complète de toutes ses productions depuis sa plus tendre enfance (1761) jusqu'à sa mort (1791); total 626 œuvres! A ce catalogue se joignent de précieux renseignements sur tous les autographes qui existent avec les noms de leurs possesseurs. (*le Ménestrel*).

Un orgue sorti des ateliers de MM. Merklein et Schutz, a été inauguré à la cathédrale d'Arras le 28 juin. Les organistes qui ont joué à la réception sont : MM. Duhautpas, Renaud de Vilbac, Batiste, Guilmant et Lemmans.

On vient de faire à Londres une vente d'instruments de Crémone qui a produit une somme importante. Les plus remarquables de ces instruments provenaient de la collection bien connue du comte Castelbano, de Milan, à qui M. Fétis a dédié son *Mémoire sur Stradivarius*. Voici quels ont été les lots les plus disputés : Un violon de Stradivarius, daté de 1712, a été vendu 70 liv. st.; un autre de 1690, a été vendu 50 liv. st.; un autre de 1715, a été vendu 100 liv. st.; un quatrième, de 1701, a été vendu 135 liv. st.; un autre, de 1695, a été vendu le même prix; enfin, un dernier, de 1713, a été vendu 90 liv. Un violon de Nicolas Amati a été vendu 36 guinées. Un violoncelle de Stradivarius, de 1697, a été vendu 210 liv. st.; un autre de 1687, 115 liv. st. Un violoncelle d'Amati, daté de 1687, a été vendu 130 liv. st. Une lettre autographe de Stradivarius, dont le *fac-simile* est dans les mémoires publiés par M. Fétis, a été vendu 8 liv. st. Enfin, la vente de 17 articles de cette collection a produit 1,239 liv. st., et 15 schellings. Il y avait encore à cette vente quelques beaux instruments tels que un grand Amati qui a produit 60 livres, et un violon de Guarnerius vendu 38 guinées. La foule des amateurs et des professeurs de musique était grande. La somme totale réalisée par cette vente a été de 1717 liv. 11 schilings, (42,925 francs).

La Commission du monument d'Halévy a décidé que la statue dressée sur la tombe de ce grand musicien serait en marbre.

Nos abonnés recevront avec ce numéro :

1° PIE JESU, à trois voix, de M. Prosper Pascal.

2° MÉDITATION, pour l'orgue, de M. Guilman.

Le talent éminemment distingué et sympathique de M. Prosper Pascal devait naturellement se prêter à la musique religieuse. — Le Comité de la Revue a donc reçu sans étonnement le remarquable PIE JESU que ce compositeur a bien voulu soumettre à son appréciation. Il l'a reçu par acclamation, certain d'avance que le public ratifierait son jugement.

La MÉDITATION de M. Guilman est ce même morceau qui fut remarqué à l'inauguration de l'orgue de Saint-Sulpice. — L'auteur nous l'a offert avec la meilleure grâce. — Ceux qui l'ont entendu jouer par M. Guilman, dont le talent d'organiste est si bien apprécié, retrouveront avec plaisir les inspirations printanières qui ont impressionné pendant une demi-heure l'auditoire choisi de Saint-Sulpice.

Imprimerie de L. TOINON ET Cie, à Saint-Germain.

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE. — N° 10. — 15 AOUT 1862. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

70, RUE BONAPARTE, PARIS.

Le Comité de rédaction de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. RÉPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

PROPAGATION DE LIVRES DE CHANT ET DE MUSIQUE D'ORGUE.
PRIMES OFFERTES A NOS ABONNÉS.

La prédication entreprise par la *Revue de musique sacrée* serait incomplète si nous ne cherchions pas à vulgariser, par tous les moyens, l'enseignement du chant liturgique.

La lecture des livres d'église enseignée dans toutes les écoles, enseignée par les hommes de bonne volonté, ecclésiastiques et laïques, tel est le but que doivent poursuivre les amis dévoués de l'art religieux en France.

Un problème des plus importants sera résolu quand tous les fidèles prendront part à l'exécution du chant, et quand l'interprétation de l'antique mélopée chrétienne ne sera plus confinée dans un chœur souvent insuffisant.

Voulant contribuer pour sa part à l'avénement de ce progrès, l'Éditeur de la *Revue de musique sacrée* a eu la pensée de répandre à profusion les livres d'enseignement, en les offrant en prime à ses abonnés. En même temps que ce sacrifice lui permet de reconnaître les sympathies nombreuses qui honorent ses publications, il aura pour effet immédiat de provoquer l'enseignement collectif dans les paroisses et dans les établissements trop pauvres pour faire l'achat des livres nécessaires.

En conséquence, *les personnes qui prendront un abonnement à la* REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, *à partir du* 15 *novembre* 1861, *recevront*, franco *:*

1° VINGT EXEMPLAIRES de l'A B C du *plain-chant, petite méthode élémentaire* à l'usage des écoles primaires ;

2° SIX EXEMPLAIRES de la MÉTHODE POPULAIRE *de Plain-chant*, suivie d'un PETIT TRAITÉ *de Psalmodie ;*

Ou, en *payant* 12 *fr.* en plus de l'abonnement, *au lieu de* 24 *fr.*, les deux PREMIÈRES ANNÉES DU JOURNAL (1860-1861), deux beaux volumes grand in-8°, texte et musique.

Les anciens abonnés ont droit aux mêmes avantages. — Les Méthodes leur seront données, s'ils en font la demande ou s'ils les font prendre au bureau du journal.

E. REPOS.

DU MAINTIEN DU PLAIN-CHANT

DANS LES ÉGLISES CATHOLIQUES.

Ce n'est point sans raison que d'éminents publicistes ont pris en main la cause du chant liturgique ; le dédain qu'affectent pour lui des hommes qui ne se sont pas donné la peine de réfléchir leur en faisait un devoir. — Avec le temps, on eût vu disparaître peu à peu l'auguste chant dont les meilleurs esprits ont, à toutes les époques, exalté le caractère religieux : des correcteurs barbares n'eussent pas manqué de préparer la ruine du plain-chant en le dénaturant. Les zélateurs de la musique profane n'auraient eu qu'à venir avec leurs cantilènes. Fermé à l'antique chant des pères, le temple se fût ouvert aux productions hybrides des fils. Ni religieux ni tout à fait mondains, les cantiques sacrés auraient eu cet aspect équivoque dont certains monstres ont le privilége. Nous perdions à la fois des mélodies qui, tout affaiblies quelles soient, portent encore la marque de leur origine, et un ensemble de chants particuliers composant un grand art religieux, indépendant de ce qu'on est convenu d'appeler la musique sacrée.

Les motifs qui ont animé les défenseurs du plain-chant sont de plusieurs espèces. — Les uns s'appuyent sur la beauté et sur l'ancienneté des mélodies en usage; les autres s'autorisent de l'opinion et des prescriptions des docteurs. Les premiers de ces motifs pouvaient être contestés, attendu que tout le monde n'est pas apte à sentir les beautés du plain-chant. L'antiquité de l'œuvre de saint Grégoire n'était pas non plus un argument bien solide pour certaines personnes que la poésie du passé touche peu. Quant aux injonctions des docteurs, on pouvait invoquer contre eux l'assentiment universel du clergé moderne, dans le cas où celui-ci aurait tacitement approuvé le bannissement du plain-chant. Comme il ne s'agissait pas d'un article de foi, il était facile de prononcer l'arrêt de mort d'une forme de l'art que des esprits forts trouvaient surannée.

Il restait un dernier rempart au plain-chant, et celui-là nous paraît d'une force à défier toutes les attaques.

Le plain-chant, nous le supposons, est supprimé dans les églises de France. La musique l'a naturellement remplacé. Tous les dimanches on voit groupés, dans le chœur, des hommes qui chantent leur partie dans un morceau d'ensemble. L'orgue accompagne, les violons et les clarinettes s'en mêlent au besoin. — Tout marche à merveille, nous l'accordons volontiers. Les fidèles mêmes ont fini par apprendre par cœur ce qui se chante au pied de l'autel, et le peuple mêle sa voix à celle des exécutants. Tout est pour le mieux. La musique a gagné sa cause : elle règne souverainement, et nul ne songe à s'en plaindre. Mais vous allez voir où cela nous conduit. Cette musique est rhythmée ; elle module agréablement ; elle plaît et elle se grave dans les mémoires. En quelques mois, tout le monde la sait, tout le monde la chante. Un motif du *Gloria* ou du *Credo* a plus que les autres impressionné les cœurs : on le répète à satiété, on le fredonne dans les familles, dans les rues, dans les promenades publiques. Le texte latin chagrine seul les oreilles. Mais ne peut-on pas lui substituer des paroles françaises ? qui s'y oppose ? Nous avons des arrangeurs qui ne demandent qu'à vivre. L'un d'eux fabriquera des couplets qu'il adaptera à la mélodie religieuse. Avant six semaines, tout Paris chantera la nouvelle romance ou la nouvelle chanson grivoise. De même que nous avons vu l'opéra à l'église on verra la musique d'église au théâtre et dans la rue. On sera forcé de supprimer du répertoire sacré la mélodie déshonorée, mais pour la remplacer par une autre appelée fatalement au même sort.

La suppression du plain-chant aurait cette conséquence inévitable. Il suffit pour s'en assurer de jeter un coup d'œil sur ce qui s'est passé du temps de Palestrina et sur ce qui se passe encore aujourd'hui. Lorsque ce grand homme donna sa messe du pape Marcel, la musique était sur un grand pied dans les églises; elle y étalait toutes ses coquetteries mondaines et l'on sait à quel degré de cynisme elle était tombée : la chanson éhontée prenait ses ébats dans le lieu saint. C'était un grand scandale et la répression fut jugée nécessaire. Palestrina, tout le monde sait cela, proposa un accommodement. Il imposa la forme sévère du chant liturgique à ses immortelles compositions, et la musique ainsi amendée fut maintenue dans les temples. Qu'on essaye donc un jour de donner à la musique la préséance sur le plain-chant, et l'on en arrivera inévitablement au point où l'on en était lorsque Palestrina intervint. Il n'en pourrait être autrement. La musique avec son rhythme varié est exposée à tous les écarts. Il faut un génie transcendant, ou un sentiment profond des convenances religieuses, pour la maintenir dans le respect du lieu saint et des textes sacrés. La seule répétition fréquente d'une même

phrase mélodique, fortement accusée, suffit pour lui donner une allure cavalière et mondaine. Prenons-en pour exemple tous ces cantiques chantés par les enfants dans les catéchismes et dans les écoles. La sainteté de leurs paroles n'a pu les sauver de la plus triste vulgarité. C'est un ramassis de vieux airs empruntés au vaudeville, ou dont le vaudeville s'est emparé. Quand on ne les méprise pas pour ce qu'ils étaient à l'origine on les dédaigne pour ce qu'ils sont devenus ou pour ce qu'ils deviendront. Les uns font venir à la bouche un grossier couplet d'épicurien ; les autres évoquent les victimes pâles et ensanglantées des mauvais jours de notre histoire; les troisièmes courent les pires théâtres, émaillent des pièces immondes et servent à la fortune d'une industrie qui n'a rien de commun avec la littérature et les arts.

Voyez encore à quels abus la musique a donné lieu dans ces derniers temps. Un cri d'indignation est parti de toutes les consciences lorsqu'on a entendu dans les églises les airs célèbres de l'opéra. Comme il arrive toujours, on a failli proscrire la musique en lui attribuant injustement la faute de ceux qui ne savent pas en faire un bon et respectable usage.

La musique offrira toujours ces dangers. Ce n'est pas tant la tonalité moderne que son rhythme capricieux qu'il faut accuser. Haendel, Mozart et Cherubini ont prouvé que l'harmonie créée par Monteverde se prête admirablement à l'explosion des cœurs chrétiens; mais il est moins prouvé que toutes les formes rhythmiques adoptées par la scène pour la peinture des passions conviennent à la musique religieuse.

Conséquemment le plain-chant qui n'a aucun de ces inconvénients, dont le rhythme n'a aucun rapport avec celui de la musique moderne, le plain-chant est la barrière naturelle opposée à l'invasion du faux goût. Le plain-chant ne peut pas devenir populaire, dans la mauvaise acception du mot. Jamais on ne prendra un *répons* ou une *antienne* pour en faire un air à boire ou une romance plaintive. Chose vraiment digne de remarque, lorsqu'un morceau de chant est tombé dans le domaine des trivialités, c'est que son rhythme l'y poussait. Ainsi, nous avons entendu sur les orgues de Barbarie l'*O filii* du temps pascal, précisément parce que cette mélodie est franchement mesurée à trois temps. L'*Adeste fideles* a pareillement défrayé les instruments à manivelles, parcequ'il est mesuré à deux temps, musical par conséquent et d'une tendance à tomber dans le domaine public. Nombre d'hymnes et de proses valent pour le moins ces deux mélodies, mais jamais elles ne se laisseront choir dans la rue; jamais le *Victimæ pascali laudes* n'ira enrichir le cylindre d'un orgue, parce qu'il n'est pas mesuré et que le peuple ne retient bien que ce qui est énergiquement et musicalement rhythmé.

Nous pourrions ajouter à ces exemples la prose de Noël : *Verbum lumen* que tout le monde parodie dans quelques provinces, parcequ'on la chante dans un mouvement et sur un pitoyable air de valse. Il en est de même de tous les chants religieux qui ont été mutilés dans leur expression rhythmique ou fabriqués dans ces derniers siècles par des auteurs d'un goût fort contestable. Aussi, dans la triste popularité acquise à certaines mélodies du Graduel et du Vespéral, voyons-nous une sorte d'avertissement donné aux compositeurs de musique religieuse. Qu'ils veillent avec une vigilance de chaque minute sur leurs inspirations pour qu'elles ne s'égarent pas dans les subtilités de la division du temps. Là est l'écueil où le sentiment religieux va se briser et se perdre; là est la parenté entre cette prétendue musique religieuse qui encombre la librairie et les morceaux écrits pour le salon ou pour l'opéra. C'est pourquoi nous engageons souvent les amateurs qui écrivent pour l'église à se défier des suggestions du rhythme. Il vaut mieux, à tout prendre, écrire une succession d'accords sur des notes carrées, faire des chorals ou quelque chose d'approchant, que de s'embarquer sur cette mer tempétueuse où le rhythme fait chavirer les meilleurs équipages.

Des considérations qui précèdent il résulte que le plain-chant est la seule forme qui puisse mettre un frein au débordement du mauvais goût. Jamais, nous l'avons dit, les plus riches mélodies du Graduel et du Vesperal ne se corrompront au contact des paroles licencieuses qui vont si vite où le rhythme les appelle. Le plain-chant peut affecter tous les tons de la mélodie, il peut être grave, sérieux, brillant, doux, onctueux, tendre, triste ou résolûment martial, sans jamais ressembler ni à une marche guerrière, ni à une romance, ni à une valse, ni à une élégie langoureuse et fadasse, ni à une cabalette, ni à quoi que ce soit qui tienne de près ou de loin à la musique passionnée du théâtre. On a donc bien fait de le maintenir et de le raffermir dans les églises de France, en dépit des espérances ou des menées souterraines de quelques hommes un peu trop infatués de leur jargon musical, et assez peu instruits pour préférer un

motet bourgeoisement mesuré, sans élévation et sans caractère, à un chant simple et majestueux qui promène sous les arceaux sacrés du temple ses longues et religieuses périodes. — Le plain-chant est un frein, disons-nous, comme la statuaire antique est le rempart protecteur du grand style, comme les statues émaciées des monuments gothiques sont les fidèles gardiennes du spiritualisme de l'art chrétien. Enlevez à la critique ces points de comparaison, et le progrès de l'art ira à la dérive. La musique religieuse deviendra, dans le temple même, la courtisane abjecte des caprices de la mode. La peinture, quelque peu audacieuse aujourd'hui, fera revivre dans les chapelles les boudoirs de Boucher et de Wanloo. Le ciseau du sculpteur réalisera sur la pierre des cathédrales le matérialisme aux formes proéminentes, aux attitudes voluptueuses, hardies, dévergondées. L'idéal chrétien disparaîtra. Le triomphe de la chair sera écrit sur tous les monuments, protégés jusqu'ici par la croyance des peuples et par le respect des artistes.

Si nous n'avons pas besoin d'appuyer sur la nécessité, généralement admise aujourd'hui, de maintenir le plain-chant dans les églises, nous insisterons sur l'urgence d'une réforme quant à son exécution. Dès qu'il est admis que le plain-chant n'est pas seulement un fait dans l'histoire de l'Église, mais une grande et belle chose, utile à la manifestation du culte, il en résulte que le clergé doit faire tous ses efforts pour le propager et pour lui rendre sa pureté primitive. Il est bien de le maintenir, mais ce n'est point assez si son maintien ne sert qu'à sa ruine : autant vaudrait qu'on le reléguât dans les bibliothèques, comme on conserve dans les musées ces vieilles cuirasses que l'amateur admire, mais que personne ne voudrait porter. Maintenir le plain-chant sans rien faire pour sa bonne interprétation, c'est l'exposer au mépris des gens de goût et le condamner à une disparition plus ou moins éloignée. S'il n'est que tolérable, comme on le chante dans les églises de Paris, jugez de ce qu'il doit être en province et dans les campagnes; c'est-à-dire qu'à deux kilomètres seulement des fortifications, ce n'est pas le plain-chant qu'on entend chaque dimanche, mais comme une explosion de cris féroces ou de glapissements poussés par des voix stupides. Aucun principe n'est enseigné à ceux qui ont pour mission de chanter au lutrin. Ils font ce qu'il veulent et regardent comme un défi porté à leurs vigoureuses poitrines l'obligation de chanter une prose ou un répons : c'est entre tous les chantres un assaut ridicule de hurlements sauvages, aussi bien dans les villes que dans les campagnes. Et le clergé assiste à ce scandale sans songer aux moyens d'y mettre un terme. Il n'est pas pris d'une pitié profonde pour cet antique plain-chant qu'on livre à la risée populaire; il n'éprouve pas l'irrésistible besoin de le tirer de là, de l'enseigner ou de le faire enseigner, de l'étudier lui-même s'il ne le connaît pas; d'en faire l'objet d'une étude agréable, d'une sorte de diversion à des travaux plus sérieux. Non, encore une fois, le plain-chant est maintenu, mais, ce qui l'est bien davantage encore, c'est le détestable ragoût dont il est le prétexte : c'est l'exécution qui en est faite par des voix incultes, grossières, habituées à crier, trop inhabiles même pour chanter faux! estropiant le texte sacré sans vergogne et enlevant aux cérémonies religieuses leur caractère auguste. Ce n'est pas ainsi que nous entendons le maintien du plain-chant. Nous avons indiqué plus d'une fois la route à suivre pour sortir de cette impasse. Quand le clergé voudra bien la prendre, beaucoup de bien sera fait en peu de temps et c'est alors seulement que nous approcherons d'une véritable restauration du chant.

Louis ROGER.

PHYSIONOMIE ET PHYSIOGNOMONIE

DE LA VOIX HUMAINE

SELON LA DOCTRINE DES ANCIENS.

Il est une infinité de matières sur lesquelles les auteurs anciens ne nous ont laissé que des documents fort inexacts ou fort imparfaits, sinon entièrement erronés; cependant ces monuments sont curieux à étudier sous divers points de vue, car les vérités que nous connaissons, ou que nous croyons connaître, ont plus d'une fois acquis un nouvel éclat de l'examen attentif des anciennes observations, et l'étude philosophique des livres, où l'erreur est mêlée à la vérité, a bien souvent inspiré les idées les plus fécondes : c'est dans ce but que nous rassemblons ici quelques-unes des opinions de l'antiquité sur la nature de la voix et sa physiognomonie.

On sait quelle importance les philosophes grecs, et particulièrement Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, attachaient à cette dernière science, conjecturale sans doute, mais qui, en bien des cas, trompe difficilement un observateur exercé. Il faut aussi remarquer que chez les anciens elle reposait sur des bases plus solides que chez les modernes : on ne connaissait point

alors cette hypocrisie perfectionnée, assez triste fruit de la *civilisation* moderne et devenue si commune dans nos temps, que beaucoup de gens professaient quelque estime pour un éminent personnage dont on avait dit avec raison que la partie postérieure de son corps pouvait recevoir un coup de pied sans que son visage en témoignât rien. Ces individualités n'existaient point chez les anciens, en sorte qu'ils étaient plus à même que nous de juger du moral par le physique, de la rectitude de l'esprit par la régularité des formes, des mouvements de l'âme par la convenance et la grâce de la démarche. L'intérêt attaché par eux à ce genre d'observations a fait que beaucoup de leurs opinions sur cette matière nous sont parvenues. Le Napolitain Jean-Baptiste Porta, ou Della Porta, les a soigneusement recueillies et avec assez d'ordre pour que son livre ait servi de modèle à beaucoup d'autres et soit encore cité aujourd'hui.

Ce n'étaient pas seulement les sensations perçues par l'organe visuel qui guidaient le jugement des anciens; ils croyaient que l'oreille fournit aussi des moyens d'observations qui ne doivent pas être négligés. Sous ce rapport, ils pensaient, en premier lieu, que l'on peut tirer des indices sur les mœurs et les habitudes des hommes, de la ressemblance de leurs voix avec celle de certains animaux : telle était l'opinion d'Adamantius et de Polémon, qui l'un et l'autre ont traité spécialement de ce sujet. En effet, disent-ils, la voix, ou, pour parler plus exactement, l'émission de la voix humaine peut offrir des rapports assez immédiats avec le grognement du cochon, le braire de l'âne, le hennissement du cheval, le bêlement des brebis et des chèvres etc.; de même que la forme du visage de l'homme offre souvent des rapports frappants avec celle de la tête de ces animaux. Telle était aussi l'opinion d'Albert le Grand; et, longtemps avant lui, Diogène s'était étonné avec raison que, pour acheter un esclave et juger d'un homme, l'on se bornât à en examiner l'apparence, tandis que l'on n'achetait pas une marmite sans avoir examiné quel son elle rendait.

Résumons d'abord les opinions des anciens sur la nature de la voix humaine.

Hippocrate se borne à considérer la voix comme un résultat du souffle, c'est-à-dire de l'air aspiré, puis repoussé par le poumon; il établit ensuite la distinction ordinaire des voix en aiguës, graves et moyennes.

Chez les anciens, on comparait la voix aiguë à un instrument affûté en pointe comme un poignard qui ne frappe qu'un fort petit espace, mais pénètre profondément; et la voix grave à un instrument contondant, dont l'action moins pénétrante affecte une plus vaste surface; ils attribuaient cette variété de résultats à la rapidité et à la lenteur du mouvement de l'air. On pensait communément que la gravité de la voix venait de la quantité d'air mise en action, et l'on supposait que cet air, en raison même de son abondance, ne pouvait être émis qu'avec lenteur; cette opinion était celle d'Aristote.

Galien prétend que la gravité de la voix se règle sur la largeur du gosier, résultant elle-même de la chaleur interne du corps humain. Le propre de la chaleur, dit-il, est de détendre, et lorsque le tube vocal qui communique au poumon se détend, il produit un son plus grave. Toutefois Galien ajoute que cette circonstance n'est qu'accidentelle, et que la grosseur de la voix provient surtout de l'ampleur de la trachée-artère. C'est aussi l'opinion d'Aphrodisée, qui dit, de plus, que la chaleur seule produit et augmente la respiration. Vitruve, d'un autre côté, fait observer que les hommes qui habitent les extrémités septentrionales du monde ont les voix plus graves, ce qui naît, ajoute-t-il, de l'humidité surabondante de ces contrées.

Les voix aiguës proviennent du peu de largeur de la trachée-artère. Aristote suppose que l'aiguité de la voix naît de la faiblesse du souffle : voilà pourquoi, dit-il, les enfants qui n'ont pas atteint l'âge de puberté, les femmes, les vieillards décrépits et les eunuques ont des voix aiguës. Il croit que ces sortes de voix, ne pouvant mettre en mouvement qu'une très-petite quantité d'air, et cet air se produisant immédiatement au dehors, le résultat ne peut être qu'un son maigre et inconsistant. Voilà pourquoi, dit-il encore, la voix de l'homme, lorsqu'il s'affaiblit, devient plus aiguë, et telle est la raison qui, dans les temps reculés, faisait comparer les vieillards aux cigales.

Nous avons vu il y a un instant Vitruve donner aux habitants des extrémités septentrionales les voix les plus graves; il était naturel qu'il attribuât les plus aiguës aux habitants de la région opposée. Il prétend que cette différence naît de l'opposition du sec à l'humide, et, pour le démontrer, il propose une expérience assez singulière. Prenez, dit-il, deux vases de poids semblables et cuits également, de telle manière qu'ils rendent le même son au sortir de la fournaise; jetez alors un de ces vases dans l'eau, puis, retirez au bout d'un instant; frappez de

nouveau les deux vases, vous trouverez qu'ils diffèrent entre eux de son et de poids, et celui qui aura été imbibé d'eau donnera le son le plus grave.

Voici comment les anciens médecins expliquaient la mue de la voix qui, comme on le sait, survient communément chez les enfants à l'âge de quatorze ans. Lorsqu'ils touchent au moment de la puberté, disent ces vieux auteurs, il s'opère un changement dans toute la machine ; le poumon acquiert plus d'ampleur et la trachée-artère se dilate ; or, dans cette dilatation, l'accroissement plus ou moins considérable n'a pas lieu également, en sorte que la structure intérieure du conduit vocal étant pleine d'aspérités, le son qui en sort est lui-même rauque et inégal. La structure de la trachée-artère des boucs et des oiseaux à voix rauques, tels que la grue, est constamment inégale dans sa partie interne, et tel est aussi son état chez les enfants, lorsque leur organe acquiert le développement qui caractérise la voix masculine. C'est pour cela que les Grecs exprimaient l'idée de *muer* (en parlant de la voix) par le mot τραγίζειν auquel répondrait exactement notre verbe *boucquiner*, pris, non dans le sens figuré qu'on lui donne d'ordinaire, mais dans le sens propre, indiquant en ce cas la similitude entre une voix en mue et le bêlement du bouc ou de la chèvre.

Tel est le précis des opinions de l'antiquité sur la physiologie de la voix humaine.

Commençons ce qui regarde sa physiognomonie par une observation préalable : c'est que la division des voix en grave, aiguë et moyenne doit ici s'appliquer à chaque sexe ; ainsi nous entendons, par voix graves, les voix de basse et de contralto, par voix aiguës, celles de tenor et de soprano ; par voix moyennes, celles de baryton et de mezzo-soprano. Il est du reste aisé d'apercevoir que, dans l'exposé qui va suivre, on a fort peu tenu compte des voix féminines ; toutes les observations ont été faites sur des voix d'homme.

La gravité de la voix est en général un indice de courage et de force ; aussi est-elle l'apanage des mâles dans toute la nature, et les hommes sont-ils désignés chez les Grecs par l'épithète βαρύφωνοι. Aristote, cependant, s'est imaginé que la voix du taureau était plus aiguë que celle de la vache, ajoutant que la voix du premier ne nous semblait grave que par la comparaison que nous en faisions avec celles d'autres animaux. Parmi ceux-ci on a observé que les plus courageux ont une voix grave et éclatante. Aristote, Adamaiuns et Polémon prétendent que les hommes les plus braves ont d'ordinaire la voix forte, décidée et soutenue, s'unissant à une grande chaleur de tempérament. Tel était, au dire d'Homère, le vaillant Diomède, renommé par son impatiente audace, sa bravoure impétueuse, son intrépide ardeur.

Une voix grave, avec émission ferme, égale et posée annonce, suivant Aristote, une âme noble et magnanime.

Les voix graves et fortes, mais inégales, appartiennent, selon divers anciens, aux gens querelleurs, ne sachant jamais céder et injuriant leurs adversaires, peu vindicatifs d'ailleurs. On rapproche ces sortes de voix de celle de l'âne *qui si bien chante*, comme disent les *Racines grecques*, et qui, dans une des circonstances les plus critiques où se soient jamais trouvés les anciens habitants de l'Olympe, joua un rôle de haute importance. On se souvient en effet que, lors de l'escalade du ciel par les géants, Jupiter appela tous les Dieux au combat : ils commençaient à plier au moment où survint Bacchus accompagné de son cortége ordinaire, c'est-à-dire des silènes et des satyres montés sur des ânes. A peine ce renfort se fut-il approché que la crainte s'empara des montures qui poussèrent de tels cris que les géants épouvantés prirent la fuite ; ainsi les Dieux furent sauvés par des ânes, et, à cette occasion, deux d'entre ceux-ci furent admis à figurer parmi les constellations. Telle était la récompense des grandes actions en ces temps ; on y a suppléé depuis par les titres de noblesse, les décorations, les cordons, les jarretières, les crachats, etc.

Des écrivains plus amis de l'exactitude soutiennent que ce n'est point à la voix de l'âne que doit être rapportée celle des querelleurs, mais à celle de l'onocrotale ou butor, oiseau stupide et criard, dont la langue française applique le nom aux gens grossiers, dépourvus de toute éducation et de toute culture, et souvent joignant à cela une vanité ridicule et une insolente prétention.

Une voix grave et forte, mais obtuse, annonce des rapports de caractère avec le lion, selon les uns, avec le chien selon d'autres.

La douceur des voix graves dénote, au sens d'Aristote, d'Adamantius et de Polémon, des mœurs honnêtes et tranquilles ; si les sons se produisent lentement, ce genre de voix se rapproche de celle des brebis, dont chacun connaît la mansuétude. Selon le premier des auteurs qui viennent d'être cités, ces mêmes voix, douées d'une forte sonorité, annoncent l'éloquence na-

turelle et les dispositions belliqueuses.

La voix grave se portant vers l'aigu appartient aux gens chagrins et emportés; elle annonce quelque rapport avec le caractère du bœuf. Albert le Grand ajoute que ces mêmes hommes sont très-impressionnables et naturellement mélancoliques ; Ptolémée remarque à ce propos que les mugissements tendent vers le grave, et les hurlements vers l'aigu.

Les voix *profondes*, c'est-à-dire d'une gravité très-prononcée, mais en même temps flexibles, indiquent des rapports avec la nature du lion.

Si des voix graves nous passons aux voix aiguës, nous trouvons dans Aristote qu'elles sont en général l'indice d'un naturel faible et timide : telle est la voix des cerfs et des lièvres. Les voix aiguës douces dénotent plus particulièrement encore la timidité, les aiguës fortes marquent un caractère violent et emporté.

Cette même voix, émise avec éclat, se rapporte à celle des oiseaux et marque la folie, la vanité, les pensées extravagantes et le penchant aux plaisirs sensuels ; lorsqu'elle est molle et saccadée, elle appartient aux hommes efféminés ; les voix aiguës et criardes se rapprochent de la nature de la chèvre, et caractérisent, selon les uns, la stupidité, selon d'autres, la disposition à l'épilepsie. Les voix bêlantes qui, par leur dureté et leur volume, rappellent le cri traîné des brebis, annoncent en général un caractère faible et inepte ; car, au dire de l'antiquité, le mouton est le plus sot de tous les animaux.

Quant aux voix moyennes en éclat et en étendue, Aristote dit qu'elles denotent l'homme sage, prévoyant, vrai et juste ; si ces mêmes voix ont de l'aspérité, elles annoncent le penchant au plaisir; le même philosophe en donne pour raison que la voix des cerfs et des grenouilles devient rauque et inégale au temps du rut : d'autres ont appuyé cette opinion en observant que la mue, chez les mâles, coïncide précisément avec le passage de l'enfance à la puberté.

Les naturels envieux et soupçonneux s'annoncent par une voix douce et claire ; les gens dissimulés retiennent sans cesse l'émission de leur voix ; la méchanceté, l'amour du lucre, se manifestent dans les voix faibles et pleureuses; les voix grêles indiquent ordinairement un naturel bon, modeste et paisible ; Aristote, Platon, Plutarque, avaient des voix grêles; les voix nasillardes sont en général un indice défavorable.

Telles étaient les principales idées des anciens sur les différentes voix considerées seulement en elles-mêmes ; mais ils ne s'en tenaient pas là e tiraient des inductions non moins importantes de l'application de la voix au langage. C'est dans ce sens que Socrate dit à un jeune homme de belle apparence, mais fort silencieux : « Parle si tu veux qu'on te voie. »

Dans la bouche d'un esprit élevé le langage sera ferme, égal et posé ; dans celle d'un petit esprit, donnant de l'importance aux choses les plus futiles, il sera, tout au contraire, véhément et précipité. Le langage rapide uni à la voix grêle annonce la fatuité, la sottise, l'habitude du mensonge ; celui qui parle gravement et également est, en général, doux et ami de la paix. La modestie s'annonce souvent par la lenteur du débit ; au contraire, les dispositions à la violence, à l'injustice, à la haine, se manifestent fréquemment dans un langage mêlé de sons inégaux et en quelque sorte disloqué.

On pourrait recueillir à cet égard un grand nombre d'autres remarques, mais les esprits observateurs et réfléchis les feront facilement eux-mêmes, et pourront les ajouter à ceux de l'antiquité.

Nous croyons donc inutile d'étendre davantage cet exposé des opinions physiognomoniques des anciens en ce qui concerne la voix humaine. Le corps des observations de ce genre constituait une science autrefois fort prisée, longtemps négligée, puis renouvelée et éclairée d'une vive lumière par le célèbre Lavater, qui peut être considéré comme l'inspirateur des systèmes qui ont depuis illustré les Gall, les Spurzheim et divers autres.

AD. DE LA FAGE.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE (1).

LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN ALLEMAGNE

SON ÉTAT ACTUEL.

PREMIER ARTICLE.

25 juillet 1862.

Si, par préférence, nous nous occupons de la musique d'église, nous avons pour nous justifier notre expérience d'abord, et ensuite l'état peu florissant dans laquelle elle est tombée.

(1) Sous ce titre: *Correspondance d'Allemagne*, nous publierons, sur l'état de la musique religieuse en Allemagne, des articles dus à la plume du docteur Mettenleiter, l'un des plus remarquables critiques de cette nation si savante en musique. Nos lecteurs apprécieront cette collaboration qui nous est heureusement acquise.

(*Note de la Rédaction.*)

La création de l'opéra amena une séparation forcée entre la musique d'église et celle du monde; mais il est bon de dire qu'avant cette séparation, leurs caractères réciproques contrastaient singulièrement, quoique l'une et l'autre n'eussent point encore une forme décidée.

Les chansons et cantilènes d'Orlando di Lasso ne sont point des chants d'église, mais, la forme et le plan étant communs entre eux, on y trouve une ressemblance incontestable. Cette confusion alla si loin, d'ailleurs, que bien souvent on donna pour base à la musique d'église un thème tout à fait mondain, lubrique même, ce qui n'est ignoré d'aucun musicien. Cependant quels abîmes ne doit-il point y avoir entre la musique profane et la musique religieuse?

Personne certainement ne songeait à introduire dans l'Eglise des morceaux de musique mondaine : on les eût repoussés avec indignation, et on eût vu dans une pareille inconvenance une coupable confusion entre les deux genres. Ce déplorable abus était réservé à des temps postérieurs. C'est quand l'opéra eut pris naissance que le goût de la musique profane commença à se répandre dans les églises. Avant lui, il n'y avait pas de diffrence dans les styles, ou, pour parler autrement, le style des deux genres n'était pas défini. Le compositeur ne suivait que son sentiment naturel. Depuis, une ligne profonde de démarcation s'est tracée entre la musique d'église et la musique d'opéra.

A l'origine, ces deux genres différaient autant que l'Eglise et le monde diffèrent entre eux. Un coup d'œil jeté dans les partitions prouve cela suffisamment. Si les choses étaient restées ainsi, l'invention de l'opéra, loin d'être fatale à la musique d'église, lui eût été favorable par l'agrandissement et le perfectionnement des moyens de toutes sortes que celui-ci apporte dans l'art musical. Mais, par malheur, l'opéra ne fit que proclamer et étendre sa domination. Non content de régner au théâtre, il voulut exercer sa tyrannie jusque sous les voûtes sacrées du temple. Il triompha partout; il s'introduisit dans les œuvres qui semblaient l'exclure avec le plus de force. Que l'on prenne la *Stabat mater* de Pergolèse, n'est-ce pas une œuvre musicale où les passions purement terrestres dominent? C'est une élégie, dira-t-on. Mais l'Eglise ne reconnaît point d'élégie en dehors des lamentations du prophète Jérémie. C'est une agglomération ou un délayage d'airs, de cavatines étrangères à l'Église. Ce sont des impressions et des passions du plus parfait sensualisme. Mais l'Eglise ne connaît ces choses que pour les éclairer et les purifier. Ce qui existe dans l'œuvre de Pergolèse, nous le voyons dans presque toutes les partitions de ce temps, écrites pour l'Eglise.

Pourquoi chantait-on avec tant de plaisir les psaumes de Marcello? Nétait-ce pas précisément parce qu'on y voyait une heureuse alliance entre l'élément religieux et l'élément mondain? Si, à cette époque-là, le sentiment religieux était déjà battu en brèche, que devait-il en résulter plus tard, lors que l'Eglise et l'Etat se séparèrent de plus en plus, lorsqu'on chercha à détrôner Dieu même pour élever sur ses autels les passions humaines déchaînées. La négation de Dieu fit tomber toute chose divine. Les idées de l'éternité, de l'autre vie, avaient disparu. L'humilité, la douceur, l'abnégation, toutes les vertus, qu'importe! leurs noms, même, avaient cessé d'exister; conséquemment il ne devait ni ne pouvait plus y avoir une Eglise ni une religion, encore moins pouvait-il y avoir une musique religieuse, une musique d'église. L'art sacré du temple était perdu; il était retourné comme un proscrit, comme un banni, au ciel d'où il était venu.

Cependant, ce désastre n'a pas été général. En Allemagne, l'immortel Sébastien Bach, soutenait, avec la force d'un géant, une lutte glorieuse contre le dépérissement complet de la musique religieuse. Ce grand homme avait à ses côtés des hommes comme Graun, dont l'oratorio, *la mort de Jésus*, sera l'éternel témoignage de la résistance contre ce déluge presque universel. Haendel, en Angleterre, soutenait les temples de la religion en faisant de ses oratorios autant de colonnes impérissables. Haydn même, dans sa *Création*, Mozart, dans son *Requiem*, et Beethoven dans sa *Messe en ré majeur* donnaient la preuve, quelque valeur qu'on puisse attribuer à leurs autres compositions de musique religieuse, que le génie de la musique sacrée n'était pas anéanti tout à fait. Mais ces œuvres exceptionelles étaient comme les rares oasis dans le désert immense; c'était une étincelle lumineuse dans le ciel noir de l'art religieux. Ces hommes étaient d'ailleurs trop grands pour être imités, et encore trop impuissants pour arrêter la ruine de la musique d'église. Pendant ce temps, l'eau tombait du firmament pendant quarante jours et quarante nuits, jours et nuits qui étaient des années. Les eaux montaient si haut qu'elles couvraient les plus hautes montagnes, c'est-à-dire que tout ce qui restait de musique d'église sombra. La musique dénaturée s'était attiré cette punition par celui qui défendait l'honneur de sa

maison. On pourrait nommer ici une foule de compositeurs qui, pareils aux prêtres de Baal, du temps d'Élie, crièrent en vain : « Baal secoure-nous ! » — Le feu ne s'alluma pas. Leurs compositions ne pouvaient rien remplacer, car elles manquaient de ce feu sacré et de cet amour de Dieu des temps jadis. Ils succombaient tous, le feu tomba du ciel et les consuma. Les noms de Bühler, Gaüsbacher, Witzka, Pauch, Drexel, Keller, Diabelli, Emmerich, Wergl et bien d'autres encore sont tous oubliés. Tous ensemble n'étaient pas capables de produire une seule œuvre de musique d'église vraiment inspirée et vraiment religieuse.

Et comment l'eussent-ils pu ?

Les moines, dans tant de couvents tombés en décadence, avaient oublié ce qu'ils devaient à l'Église. L'épicurisme qui gagnait du terrain de plus en plus ne s'accordait pas avec l'abnégation qu'exigent l'Eglise et la Religion. Les laïques ne pouvaient guère être inspirés religieusement quand leurs maîtres, pour la plupart, s'étaient affranchis de Dieu. Les élèves ne pouvaient surpasser les maîtres. Mais on ne se contenta pas d'introduire le style mondain dans la musique religieuse, on importa l'opéra même dans les temples. Combien de fois n'avons-nous pas été forcé d'entendre et d'accompagner pendant l'office le grand air en *si bémol* de *Titus*, et mille autres cavatines et romances arrangées avec un texte latin ou allemand ! combien de *Crucifixus* ne sont pas autre chose que de malheureuses imitations du final du second acte de *Freichutz* ou de *Don Juan ?* A cette heure encore nous entendons tous les dimanches et fêtes l'air d'*Agathe*, d'*Isabelle*, de l'*Etoile du Nord*, la marche des pèlerins du *Tannhauser* et particulièrement une foule de motifs tirés des opéras italiens, preuve évidente du goût corrompu et de l'absence totale de sentiment religieux, aussi bien chez les compositeurs que parmi ces messieurs et ces dames qui se plaisent à être bercés de ces douces rêveries.

Faut-il s'étonner si, en présence de pareils faits, la partie saine du public et les vrais artistes (dont il y a plus qu'on ne le suppose) jettent un cri général d'indignation en voyant de tels abus dans la maison de Dieu, tant de profanation dans le lieu saint !

En vérité ! celui qui garde dans son cœur un peu d'amour pour la religion, qui se sent épris de l'art, mais de cet art créateur et divin qui est, personne ne saurait le nier, une émanation de Dieu, celui-là dis-je, doit désirer que les élus se rassemblent, unissent leur forces pour entreprendre avec courage et persévérance la dispersion des profanateurs du temple, comme autrefois on en chassa les vendeurs avec le fouet et la la corde. Le commencement est déjà fait. Nous avons sous les yeux des lettres venant de presque toutes les villes considérables de l'Allemagne du Nord. Elles sort d'accord pour dire que la dignité et l'importance de la musique religieuse ne peuvent pas être outragées plus longtemps.

Le Dom-Chor de Berlin est cité comme un modèle de réaction énergique dans ce sens, et, si dans d'autres endroits les productions de musique d'église ne sont pas encore élevées à la même hauteur, il est consolant, du moins, de voir que l'on reconnaît la nécessité d'une amélioration, et que mille efforts tendent sincèrement vers ce but.

En ce qui concerne l'Allemagne méridionale, et principalement les pays catholiques, l'action incessante d'un esprit nouveau se montre partout. Il est de toute justice que la réparation se fasse là où la perte de la musique religieuse s'est déclarée en premier lieu, et que les plus grands efforts se manifestent dans les lieux où elle fut le plus compromise.

Personne ne saurait nier, après avoir comparé la musique des catholiques et celles des protestants, que celle-ci ne se soit conservée beaucoup plus noble, plus élevée, plus pure et plus digne que la première. Les catholiques, — c'est une vérité que nous n'hésitons pas à proclamer, — sont restés bien au-dessous des protestants en ce qui regarde la musique sacrée. Chez ces derniers, les abus criants ne seraient pas tolérés. Nous ajouterons même qu'ils ne seraient pas possibles dans leurs temples. Les prêtres catholiques, au contraire, et à part de très-honorables exceptions, loin de reconnaître la profanation du lieu, loin de se plaindre et d'agir contre elle, la trouvent belle et charmante, la soutiennent par cela même et s'allient avec elle. Nous pourrions à ce sujet produire des titres mémorables qui serviraient au besoin comme les documents invraisemblables de l'exégèse du mot : « O Pater, ô idolum. »

Rien de sérieux ne se fait donc de ce côté pour la restauration de la musique d'église. A part ce que nous avons dit à cette occasion, les administrateurs des églises sont complétement opposés au principe fondamental de l'Eglise catholique, qui est l'unité ; et cette opposition est si forte que nous aurions bientôt une seconde tour de Babel si l'on voulait réunir les opinions diverses qui

se font la guerre, travail que nous nous proposons de faire un jour. Mais là où la bonne cause a été appréciée, elle fait son chemin toute seule; et, chose remarquable, les premiers pas sont presque toujours faits par ceux qui, comme on le dit communément, n'ont pas voix au chapitre. C'est ainsi qu'il en est avec la musique d'église.

Les sociétés connues sous la dénomination de *Réunions des arts chrétiens*, et bien avant elles, quelques hommes comme le chanoine docteur Proske, à Ratisbonne, son élève Mettenleiter, et plusieurs autres connaisseurs en fait de musique d'église, non moins bien inspirés, ont réussi à donner aux efforts partiels plus de valeur et de consistance et ont appelé l'attention sur eux. Ils sont sur la brèche avec toute l'autorité qu'ils se sont acquise, défendant leurs principes et employant toutes leurs forces pour les faire triompher et les vulgariser. Leur point de départ (le même, peut-être, que celui que Thibaut a si bien défini aux catholiques) est : le chant grégorien et son développement polyphone dans les œuvres musicales classiques du moyen âge à partir de Palestrina. Ces œuvres sont aujourd'hui l'arche sainte flottant sur les eaux du déluge, dans eux seuls, comme dans l'antique nef, est la délivrance et le salut. Avant que cette idée devienne un fait il s'écoulera certainement beaucoup de temps; le corbeau qui a été envoyé pour s'orienter a succombé et l'on n'a rien voulu savoir de plus. La colombe aussi, qui, bientôt après son départ, revenait à l'arche sans avoir rempli sa mission ne fut pas écoutée. Mais enfin un jour viendra où la terre sera sèche et le terrain nivelé. C'est alors que l'on écoutera la colombe, que l'on obéira à sa voix et qu'elle s'élancera victorieuse tenant en son bec l'olivier de la paix.

Dr METTENLEITER.

(*Traduction de G. Schmitt.*)

CHRONIQUE

Une cérémonie bien intéressante et d'une grande solennité avait lieu, le lundi 9 août, dans l'église des dominicains. A l'occasion de la fête annuelle du patron de cet ordre, M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice et organiste en même temps des dominicains, faisait exécuter une messe à quatre voix de sa composition. — Dans cette circonstance, nous avons eu à remarquer un louable et rare exemple de confraternité. Les maîtres de chapelle de plusieurs paroisses : M. Dhibaut de Saint-Thomas-d'Aquin, M. Gros de Saint-Germain-des-Prés, M. César Franck, de Sainte-Clotilde, M. Vanson, des Quinze-Vingt, M. Vervoitte, de Saint-Roch, sont venus spontanément, avec une partie de leur personnel exécuter l'œuvre de leur confrère. Les solos étaient chantés par MM. Castets, Demarne, Lablache et Quesne. La part étant faite de l'exécution, qui n'avait été précédée que d'une seule répétition, et qui a marché néanmoins avec beaucoup d'ensemble et une observation parfaite des nuances, nous avons les plus grands éloges à adresser à M. Georges Schmitt. Son *Kyrie* est d'une belle facture et d'un goût exquis. Une modification légère vers le milieu en ferait un morceau d'une valeur exceptionnelle. Le *Gloria*, où les cuivres viennent se joindre à l'orgue, exprime, avec une variété d'expression peu commune, le sens des paroles religieuses. Le *Benedictus* est d'un maître; c'est une page visiblement inspirée, aussi bien que l'*Agnus Dei*. Un *O lumen*, avec solo de soprano, a produit une sensation douce et profonde. Rien n'est plus séraphique, plus pur et plus élevé que ce morceau. Il rappelle certaines pages de Himmel et de Lessing. C'est, comme le reste d'ailleurs, une composition essentiellement religieuse, écrite dans toutes les règles du genre et sous l'inspiration la plus sincère. Le Cardinal Archevêque de Paris, qui officiait, et le nonce du pape, qui assistait à cette cérémonie, ont eu la joie de constater que le style sévère des compositeurs de musique religieuse n'est pas tout à fait perdu en France comme on pourrait le croire en entendant ce qui se chante dans certaines églises.

Après avoir félicité M. Dhibaut, qui a partagé avec M. Schmitt la conduite de l'exécution, et M. Frédéric Lentz, accompagnateur de Saint-Sulpice, qui a tenu l'orgue pendant la messe avec un incontestable talent, nous reproduirons l'opinion exprimée sur cette œuvre par l'*Union* et par le *Ménestrel* représentés dans la chapelle par MM. Sylvain-St-Étienne et Denne-Baron.

« Lundi dernier, c'était le tour de M. Georges Schmitt, le savant organiste de Saint-Sulpice, qui faisait exécuter une messe de sa composition dans l'église des Carmes. Cet habile artiste a prouvé que son talent ne se bornait pas à la connaissance parfaite du clavier, mais qu'il savait aussi traduire ses inspirations dans un style ferme, brillant et coloré. Son *Agnus Dei*, sans parler des autres parties de sa messe qui sont fort remarquables, a produit une très-grande impression sur l'auditoire nombreux qui assistait à cette solennité. »

(*L'Union.*)

. . . .

« Ainsi que nous l'avions annoncé, on a exécuté à l'église des Carmes, où Mgr le cardinal-archevêque Morlot officiait ce jour-là, une messe de la composition de M. G. Schmitt, l'habile organiste de Saint-Sulpice. Par un sentiment de bonne confraternité qui les honore, MM. Ch. Vervoitte, maître de chapelle de Saint-Roch, Dhibaut, remplissant les mêmes fonctions à Saint-Thomas-d'Aquin, Ch. Franck, organiste de Sainte-Clotilde, et Ch. Lentz, qui tenait l'orgue d'accompagnement, étaient venus, en se mêlant aux autres artistes, prêter au compositeur le concours de leur talent. Parmi les morceaux que nous avons entendus, nous avons particulièrement remarqué l'*Agnus*, qui est du plus bel effet. »

(*Le Ménestrel.*)

Le jour de la fête paroissiale à Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Frédéric Viret, qui dirige avec tant de distinction le chœur de cette chapelle impériale, a fait exécuter une messe de la composition de M. Dietch.

A Saint-Germain-des-Prés, M. Gros a fait chanter pendant ces dernières semaines plusieurs morceaux célèbres. L'exécution, habilement dirigée, fait honneur au bon goût de cet artiste.

A Saint-Eustache, la société chorale du Conservatoire a exécuté une messe de M. François Basin. Les soli étaient chantés par MM. Perrier, Meclaere et Donzel. Le bâton de mesure était tenu par M. Durand, maître de chapelle de cette paroisse, et l'orgue par M. Batiste, professeur au Conservatoire.

Le 15 août, une messe à trois voix, également de M. Basin, a été chantée à Saint-Vincent-de-Paul par cent exécutants, sous la direction de M. Mullot. On a remarqué pendant l'offertoire une improvisation fort belle, de M. Cavallo, sur un des motifs du *Credo*.

Il y a, certes, plus d'un progrès d'accompli dans les églises de Paris. Si le plain-chant laisse à désirer à peu près partout, la musique est préférable à ce qu'elle était il y a quelques années. Il est regrettable seulement que la bonne volonté des maîtres de chapelle soit souvent entravée par l'insuffisance du personnel. Il est bien difficile d'aborder la grande musique avec huit ou dix chanteurs. Ce n'est qu'au prix d'une patience à toute épreuve, de répétitions nombreuses et de modifications dans le texte du compositeur, qu'il est possible de produire quelque

chose d'acceptable. La plupart des chefs de chœur se plaignent de la situation qui leur est faite. C'est l'argument le plus sérieux qu'ils puissent faire quand on leur adresse un reproche par cela même immérité. Il serait à désirer que les fabriques s'imposassent de plus grands sacrifices et qu'elles suivissent l'exemple qui leur est donné par le respectable curé de Saint-Thomas-d'Aquin. Si le chœur de cette paroisse n'est pas plus nombreux qu'ailleurs, cela n'a pas dépendu de ce digne pasteur, dont les efforts personnels sont au-dessus de tout éloge. Au moins montre-t-il chaque jour la plus grande sollicitude pour la musique de sa chapelle, la meilleure, sans contredit, des églises de Paris. Il encourage ses chanteurs, excite leur zèle par l'intérêt qu'il attache à leurs travaux, et s'en fait aimer par sa bienveillance paternelle. Les choses n'en vont que mieux, là où l'indifférence des supérieurs ne glace pas l'ardeur des subordonnés. A côté des sacrifices pécuniaires qui produisent le bien, il y a la sympathie qui produit le mieux. Ce que fait celui-là, sous ces deux rapports, pourrait être fait ailleurs sans inconvénient. On y gagnerait une augmentation dans le personnel des chœurs et un surcroît de zèle parmi les exécutants. Il n'en faut pas davantage pour que la musique prenne, à l'église, une toute autre figure. Elle n'y est pas toujours belle, parce qu'elle est souvent abandonnée. C'est une plante qui végète tristement : il lui manque les aliments nécessaires à sa vie, des soins constants et affectueux. L'exemple de M. le curé de Saint-Thomas-d'Aquin est la critique de ce qui se passe dans beaucoup d'endroits. La plante est belle dans sa maison, nous avons dit pourquoi. — Il n'est pas défendu de lui prendre son secret.

Le *Cercle Catholique* du Luxembourg a donné ce mois-ci un concert fort intéressant au bénéfice d'un vieillard. — Les artistes qui y ont pris part ne doivent pas être oubliés. C'est M. Grignon, qui a fort bien dit un air de *Dom Sébastien*, de Donizetti; Mademoiselle Grignon, qui s'est fait applaudir avec son père dans un duo du *Postillon de Lonjumeau*, et qui a chanté avec beaucoup de grâce l'*Ave Maria* de Schubert; M. Bezou, un flûtiste habile qui a exécuté un air varié de Boehm et un grand solo, d'un bel effet; M. Raoul Pugno, pianiste de onze ans, qui a joué le *Carnaval de Venise* de Schuloff, et encore mieux une tyrolienne variée de Henri Herz ; enfin, M. Frédéric Lenz, qui trouve le moyen d'appeler l'attention sur ses accompagnements sans rien faire pour que le piano prédomine sur les virtuoses, ce qui est une faute commune parmi les accompagnateurs.

On nous assure que les concours d'orgues ont été très-brillants cette année au Conservatoire royal de Bruxelles. — Ils ont eu lieu au palais Ducal, sur l'orgue magnifique appartenant au gouvernement. Le jury était ainsi composé : MM. Fétis, président ; van Elewck, Samuel, Lados et Bosselet, membres; professeur, M. Lemmens.

Le premier prix a été remporté par M. Balthasar (Mathieu), le second prix par M. Aulsuer, et l'accessit par M. Léon Gochet.

L. C. LAURENS.

BIOGRAPHIE

ANTOINE ORLOWSKI.

Le lundi, 11 février 1861, à huit heures du matin, un homme qui fut notre premier maître et notre ami, un grand cœur et un grand artiste, terminait sa carrière à Rouen.

Depuis plus d'un an, la santé d'Orlowski déclinait visiblement; s'il eût eu près de lui une sœur, une amie, une épouse, peut-être aurait-il réparé pour longtemps encore ses forces épuisées ; mais, seul, abandonné à sa nature exubérante, cédant trop facilement à des tentations funestes, à des habitudes prises, il devait succomber. Il est mort à 51 ans, c'est-à-dire à un âge où les hommes, forts comme lui, n'ont pas encore franchi la limite où finit la jeunesse, à l'âge où le talent brille encore de tout son éclat.

Après 1830, Orlowski avait quitté Varsovie, où il est né, pour venir demander un refuge à la France. Il s'était établi à Paris; il y travailla à la composition en même temps que M. Ambroise Thomas, qui resta son ami ; il alla ensuite se fixer dans la capitale de la Normandie. Pendant quelque temps, il dirigea l'orchestre du Théâtre-des-Arts. Ceux qui l'ont vu au pupitre, présidant à la première représentation de la *Juive*, nous ont dit avec quel talent il conduisait son orchestre. Il quitta le théâtre pour se livrer au professorat. En fort peu de temps, il eut acquis la plus grande et la plus légitime réputation.

Parler de l'organisation musicale d'Orlowski, ce serait répéter un lieu commun qui a passé par toutes les bouches. Ce n'était pas un musicien, c'était la musique même. Tous les instruments lui étaient familiers. Il jouait avec une égale supériorité le violon, l'alto, l'orgue et le piano. — S'il paraissait en public, c'était tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre de ces instruments, quand ce n'était pas comme compositeur, et toujours on était forcé d'admirer son aptitude étonnante.

Je lui ai vu réduire au piano, et de mémoire, des quatuors de Beethoven et de Mozart. Dire avec quelle perfection, ce serait m'exposer à l'incrédulité des musiciens. On l'a vu conduire, sans partition , un opéra qu'il avait entendu deux fois. Quand Paganini vint à Rouen, Orlowski seul put déchiffrer, à première vue, les pattes de mouches du célèbre violoniste. C'est un tour de force que racontent chaque jour ceux qui en ont été les témoins.

Dans ces dernières années, Orlowski tenait le grand orgue de l'église Sainte-Madeleine.

On se demandera comment un musicien de cette valeur a pu vivre et mourir en province, lorsque sa place était marquée, à Paris, à côté des plus forts. La réponse est facile : Orlowski, quoique soucieux comme tout autre de ce qu'on appelle la gloire, n'eût pas fait le sacrifice d'un plaisir ou d'une heure de *farniente* pour se la procurer. Il vivait dans une entière nonchalance, aussi peu préoccupé du lendemain que du soin de sa réputation. C'est là sa faute et son mauvais côté. Notre amitié, plus d'une fois, lui en a fait le reproche, mais le gros et joyeux homme répondait aux sermons qu'on lui faisait par un éclat de rire qui vous désarmait.

Toutefois, le nom d'Orlowski n'est pas resté ignoré : on l'estimait beaucoup dans les hautes sphères du monde musical. Chopin disait, dans une lettre qui a passé sous nos yeux, qu'il n'avait tenu qu'à lui d'être l'un des plus grands musiciens de son temps. Malgré son insouciance et les dissipations de sa vie, il aura été incontestablement l'un des hommes les plus privilégiés de notre époque. Le génie de la musique était en lui : il avait la science, l'inspiration, l'originalité.

Il n'a guère laissé que quelques morceaux de piano d'un grand mérite, quelques compositions de musique religieuse et un cahier de *valses* dédiées à madame Léon Nathan.

Ces valses, qui rappellent le grand style de Chopin et qui ne lui sont pas inférieures, suffiront pour sauver de l'oubli le nom de notre ami. — Par la science et par le sentiment, ce sont de petits chefs-d'œuvre : voilà pour la mémoire du musicien. Quant à l'homme, je ne dirai pas de quelles sympathies il était entouré. Son caractère jovial et franc, son esprit vif et enthousiaste, son cœur toujours ouvert aux infortunes, sa simplicité pleine d'abandon, tout concourait à lui faire des amis.

Il est mort au milieu des respects que le talent impose à la foule, au sein des affections qu'un cœur loyal fait naître. Son nom, qui pouvait recevoir plus d'éclat, vivra néanmoins dans l'histoire des musiciens de son temps. Si ses talents comme virtuose sont à jamais perdus, ses compositions, quoique en petit nombre, ne le seront pas pour la postérité.

L'*O salutaris inédit*, que la *Revue de Musique sacrée* publie avec cette livraison, est une de ces belles pages comme Orlowski en écrivait souvent, au courant de la plume et à la prière de ses amis. Elle suffira pour donner une idée à nos lecteurs de cette homme remarquable.

Louis Roger.

CHÉRUBINI.

Sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art,

par Dieudonné Denne-Baron (1).

Les travaux d'érudition semblent antipathiques aux hommes de notre époque, et, cependant, jamais peut-être il ne s'est rencontré tant d'érudits patients, dévorés du besoin de lever le voile du passé. Le XIXe siècle, éminemment critique et analyste, autant qu'industriel et inventif, aura eu des savants dans tous les genres. La musique, religieuse ou profane, ne pouvait pas échapper à ses investigations. Si des travaux considérables nous ont fait connaître ce qui reste de la théorie des anciens; si d'intrépides chercheurs, comme M. l'abbé Raillard, ont expliqué les écritures hiéroglyphiques des premiers siècles de l'ère chrétienne, il en est d'autres qui ont pris à tâche d'écrire la vie et de recueillir les œuvres des musiciens illustres dont le génie cosmopolite honore toutes les nations civilisées.

M. Denne-Baron appartient à cette dernière classe de savants. Biographe infatigable et passionné, il a restitué à la plupart de nos grands musiciens leur physionomie primitive et leurs titres de gloire. Le dernier venu dans la galerie de cet érudit, de ce chercheur patient, de ce respectueux admirateur des maîtres, est justement un compositeur que l'art religieux revendique; dont la vie et les travaux appartiennent par conséquent à cette *Revue;* nous voulons dire Chérubini.

La brochure de M. Denne-Baron est grosse de faits et d'idées, d'aperçus ingénieux et de rapprochements instructifs. L'histoire du *Conservatoire de Paris* s'y trouve écrite au milieu du mouvement musical de notre temps. On y puiserait à pleines mains, qu'il y aurait encore à prendre. Nous ferons violence à nos désirs pour en extraire seulement ce qui se rattache à la spécialité de cette feuille.

Dès le début de son travail, M. Denne-Baron pose en principe « que Chérubini créa un art nouveau dans l'Église en conservant les traditions de la haute école du XVIe siècle, et en se servant des ressources du XIXe. » — Nous voyons Chérubini organiste habile à treize ans et composant à cet âge une messe solennelle à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre, qui fut exécutée à Florence. « Un grand nombre d'œuvres nouvelles, de genres différents, messes, psaumes, oratorios, intermèdes, airs détachés, etc., fixèrent bientôt l'attention de Léopold, grand duc de Toscane, qui accorda au jeune artiste, en 1778, une pension pour aller à Bologne achever de former aux leçons de Sarti un talent qui s'annonçait sous de si heureux auspices. »

Nous laisserons le jeune artiste parcourir sa glorieuse carrière pour arriver tout de suite à la circonstance qui détermina Chérubini à attacher à sa couronne son plus brillant fleuron comme compositeur religieux.

Le grand homme avait beaucoup souffert de la disgrâce impériale qui le poursuivait avec une constance inflechissable. Le découragement s'était emparé de lui, une crise nerveuse l'avait plongé dans une mélancolie profonde, il se croyait mort pour son art et ne voulait plus écrire. Cette situation se prolongea pendant dix-huit mois. On ne voyait plus l'infortuné maître qu'occupé à herboriser et à se perfectionner dans la science des Linnée, des Jussieu et des Tournefort. Comme Jean-Jacques Rousseau, il demandait à la nature un refuge contre l'ingratitude des hommes. Comme Beethoven, il se retirait dans la solitude de son âme, là où la voix de Dieu console des iniquités humaines. « Lorsqu'il fut devenu un peu plus calme, nous dit son biographe, M. Auber, son disciple et son ami, le conduisit pendant l'été de 1808 au château de Chimay, chez le prince de ce nom; et ce voyage, qui avait été projeté dans le double but d'amener la guérison d'un malade et de procurer à un botaniste la satisfaction d'enrichir son herbier, eut pour heureux résultat de rendre un grand compositeur à son art et de lui ouvrir une voie nouvelle où son génie allait se montrer dans toute sa supériorité. Voici dans quelles circonstances ce retour fut opéré. »

« Pendant que Chérubini était à Chimay, les amateurs de musique de cette ville, ayant eu un jour l'idée d'exécuter dans l'église une messe pour la fête de sainte Cécile, se rendirent auprès de lui pour le prier d'en composer une à cette occasion. Il leur refusa d'un ton net et bref, qui ne leur permit pas d'insister. Mais le lendemain, on remarqua qu'au lieu de faire son excursion botanique accoutumée, il se promenait dans le parc d'un air préoccupé. La princesse de Chimay recommanda qu'on ne le dérangeât point. — Le soir, on se réunit au salon où chacun reprit ses habitudes ordinaires. Chérubini alla s'asseoir à la petite table dont il se servait pour son herbier, et sur laquelle se trouvait, comme par hasard, un cahier de papier de musique. Personne n'avait l'air de faire attention à lui. On le vit bientôt prendre le cahier de papier, y tracer de grandes lignes de partition, puis écrire en silence sans s'approcher du piano. Le lendemain, il ne quitta pas sa chambre avant l'heure du dîner. Il en fut de même les deux jours suivants. Enfin, le quatrième jour, il appela son ami Auber au piano, lui mit sous les yeux la partition d'un *Kyrie* à trois voix et orchestre, confia la partie de soprano à madame Duchambre, qui se trouvait alors au nombre des hôtes de Chimay, pria le prince de chanter la partie basse, et se réserva celle du ténor. En entendant cette belle production, où la prière s'exhale en des accents si suaves et si touchants, les assistants eurent peine à contenir leur admiration jusqu'à la fin. Chérubini, vivement sollicité de continuer son œuvre, y consentit, et, après ce *Kyrie*, qui devint le premier morceau de sa célèbre messe en *fa*, il s'occupa de composer le *Gloria*... »

« Le 22 novembre, jour de la sainte Cécile, le *Kyrie* et le *Gloria* furent exécutés dans l'église de Chimay. Ces deux morceaux étaient les seuls que Chérubini avait eu le temps d'écrire; mais, à son retour à Paris, il compléta sa messe qu'on exécuta en entier, au mois de mars 1809, dans les salons du prince de Chimay. »

C'est au mois d'avril 1816, lors de la réorganisation du Conservatoire sous le titre d'*Ecole royale de Musique*, qu'une justice tardive fut rendue à Chérubini. Il fut appelé à y remplir les fonctions de professeur de composition et succéda à Martini dans l'emploi de surintendant de la musique du roi, qu'il partagea avec Lesueur. A la même époque, le nombre des membres de la section musicale de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut, qui n'était que de trois, ayant été porté à six, Chérubini, Lesueur et Berton furent désignés, par ordonnance royale, pour occuper ces trois nouvelles places.

« A partir de ce moment, ajoute le biographe, Chérubini, qui paraissait avoir pris congé de la muse lyrique par son bel opéra des *Abencérages*, se livra presque exclusivement à la musique religieuse. Le nombre d'ouvrages qu'il a composés pour les chapelles de Louis XVIII et de Charles X tient du prodige. Le service ordinaire de la chapelle royale consistait en une messe basse, pendant laquelle les musiciens chantaient des morceaux dont la durée ne devait pas excéder celle de la messe dite par le prêtre. Ce ne fut pas sans effort que Chérubini parvint à comprimer, dans ces étroites limites, les élans d'un génie habitué à se développer librement; mais son habileté était telle qu'il n'y avait point d'obstacle qu'il ne pût surmonter, et, malgré les conditions qui lui étaient imposées, chacun des morceaux sortis de sa plume pour le service de la chapelle, pendant les quatorze années suivantes, fut un chef-d'œuvre livré à l'admiration des connaisseurs. Le cadre dans lequel l'artiste devait restreindre sa pensée, explique la brièveté de ses messes, comparativement à celles en *fa* et en *re* mineur. Il était rare qu'on exécutât une messe entière à la chapelle royale; la durée de l'office divin y était souvent remplie par un *Kyrie* et un motet. De là vient la quantité de morceaux détachés, tels que *Kyrie, Gloria, Credo, O salutaris, Sanctus, Agnus Dei*, etc., indiqués dans le catalogue des œuvres de Chérubini, et qui n'appartiennent pas aux partitions de messes entières. — Parmi les nombreux ouvrages de musique religieuse que Chérubini a écrits, il en est deux surtout qui doivent être cités comme des productions de l'ordre le plus élevé : ce sont, d'abord, sa première messe de *Requiem*, pour quatre voix et orchestre, composée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI et exécutée le 21 janvier 1816 dans la basilique de Saint-Denis; puis la *Messe solennelle du sacre de Charles X*. Quant au *Requiem*, il est tellement remarquable par l'abondance des idées, par l'ampleur des formes, par la hauteur soutenue du style, qu'il peut être considéré comme un des plus beaux ouvrages de son auteur. L'*Agnus* en *decrescendo* dépasse tout ce qu'on

(1) Au Bureau de la *Revue*.

a tenté en ce genre : c'est l'affaiblissement graduel de l'être souffrant, on le voit s'éteindre et expirer ; c'est le comble de l'art qu'une semblable composition. Ce chef-d'œuvre du grand maître fut exécuté de nouveau au mois de février 1820, pour les obsèques du duc de Berri, dans la même basilique de Saint-Denis, et y produisit, comme la première fois, une profonde émotion... »

Nous arrivons à la cérémonie du sacre de Charles X, qui eut lieu à Reims, le 29 mai 1825. C'est Chérubini et Lesueur qui furent chargés d'en composer la musique. Laissons parler M. Denne-Baron :

« Le 28 mai, veille du sacre, Charles X arriva à Reims au milieu des officiers de sa cour. Le lendemain, le roi fit son entrée dans la cathédrale aux sons d'une marche brillante, et la cérémonie commença. Au moment où le célébrant remit l'épée au roi, la musique exécuta à grand chœur l'antienne *Confortare*, de Lesueur, et, pendant la préparation du saint chrême, l'antienne *Gentem Francorum*, du même maître. Les sept onctions eurent pour accompagnement *Unxerunt Salomonem*, que suivit le *Vivat rex! Vivat in æternum!* On entendit après la marche du couronnement, et, au moment où le diadème fut posé sur la tête de Charles X, le *Vivat rex!* éclata de nouveau, soutenu par le tonnerre de l'orgue. Des volières donnèrent la liberté à une multitude d'oiseaux qui se répandirent dans la nef. Les portes s'ouvrirent, selon l'antique usage, et la foule se précipita dans l'église, au bruit des fanfares de toutes les trompettes, des marches guerrières de tous les régiments qu'on entendait du dehors, et des salves d'artillerie qui grondaient autour de la cathédrale. — C'était un imposant et magnifique spectacle. »

C'est après la cérémonie du sacre que Chérubini fut enfin nommé officier de la Légion d'honneur.

Avec la révolution de Juillet vient la suppression de la chapelle royale. Les détails contenus dans la brochure de M. Denne-Baron relativement à la composition de cette chapelle, sont des plus intéressants. Chérubini, qui avait atteint sa soixante-sixième année, n'en continua pas moins d'illustrer son art. En 1836, il écrit un second *Requiem*, destiné à ses propres funérailles. Cette fois, il eut soin de n'employer que des voix d'hommes. Il se rappela que son premier *Requiem* avait été repoussé lors des obsèques de Boieldieu à cause de la présence obligée des femmes pour son exécution.

Les dernières années de Chérubini ne furent pas perdues pour la musique religieuse et classique, puisqu'il les employa à résumer et à publier son *Cours de contrepoint et de fugue*.

C'est en 1842, le 15 mars, que Chérubini rendit le dernier soupir dans les bras de sa femme et de ses enfants. Il était né à Florence, le 8 septembre 1760.

Dans un résumé succinct et qui sent l'homme d'érudition, M. Denne-Baron fait ressortir la haute influence que les œuvres de Chérubini ont exercée sur la musique contemporaine. Pour nous, qui ne voulons voir aujourd'hui dans ce compositeur illustre que le maître inspiré qui a tenu avec tant de force et de grandeur le sceptre des Palestrina et des Roland de Lassus, nous nous associons à son judicieux biographe pour regretter la fin d'une carrière si glorieuse pour l'art religieux et classique, pour cette grande école dont la tradition semble frappée de mort depuis que Chérubini est allé déposer sa lyre aux pieds de l'Eternel.

L. R.

BIBLIOGRAPHIE

—

ESTHÉTIQUE

DES HUIT MODES DU PLAIN-CHANT,

Par J.-B. LABAT ;

LES NOMBRES APPLIQUÉS A LA SCIENCE MUSICALE,

Par le même.

Le nom de M. J. B. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban et membre de plusieurs sociétés savantes, n'est pas inconnu aux personnes qui suivent de près le progrès de la musique en France. M. Labat a publié, il y a quelques années, deux volumes d'*Etudes morales et philosophiques sur l'histoire de la musique*, ouvrage fort estimé, dont nous entretiendrons longuement nos lecteurs dans une prochaine livraison. Plus récemment, ce publiciste distingué nous a donné deux opuscules à l'un desquels nous ferons quelques emprunts ; l'un a pour titre : *Les Nombres appliqués à la science musicale*; l'autre, *Esthétique du plain-chant, étude sur le caractère particulier de chaque mode*. Dans le premier de ces écrits, l'auteur s'attache à prouver que les spéculations des mathématiciens n'ont pas encore établi les lois de la science musicale pratique et que, vraisemblablement, il s'écoulera du temps encore avant qu'elles n'y parviennent. La pratique de l'art, dit-il, a toujours devancé la science spéculative, et en cela nous sommes parfaitement de son avis. Nous ne sommes pas moins d'accord avec lui lorsqu'il caractérise, dans son *Esthétique du plain-chant*, la physionomie des huit modes en usage. Avant d'entreprendre l'examen de chaque mode, il pose en principe, et preuves en main, que le chant sacré n'est pas l'œuvre barbare de l'ignorance et du hasard, comme le croient encore quelques esprits superficiels. Il nous montre Platon, et les disciples de son école, attribuant des propriétés morales aux divers modes de la musique des Grecs.

« Nul doute, dit-il, que les premiers auteurs du plain-chant ne se soient préoccupés de cette essence de l'art, lorsqu'ils ont écrit leurs mélodies et formulé la base du système du chant du culte catholique. En effet, sous le rapport de l'Esthétique, nous voyons que chaque mode a son caractère particulier, sa signification, son expression propre et parfaitement distincte.

» Cette remarque avait été faite par les savants liturgistes du moyen âge, lorsqu'ils ont défini ces divers modes et établi le sens moral qu'ils leur reconnaissaient (1). Ainsi, ils ont appelé le premier mode, *grave*; le second, *triste*; le troisième, *mystique*; le quatrième, *harmonieux*; le cinquième, *gai*; le sixième, *dévot*; le septième, *angélique*; le huitième, *parfait*.

» Ces désignations, quoique un peu vagues et souvent incomplètes pour la plupart, nous démontrent néanmoins quel était l'esprit qui inspirait ces dignes promoteurs des chants sacrés, et le but élevé qu'ils cherchaient toujours à atteindre. Animés d'une foi vive, pleins de saintes aspirations, rejetant toute considération sensuelle, ce n'était point uniquement pour le plaisir de l'oreille qu'ils travaillaient; ils se préoccupaient, avant tout, de l'effet moral de leurs mélodies, de l'essence religieuse des textes qu'ils revêtaient de leurs chants (2). Voici, à cet égard, comment s'exprimait, au XIIe siècle, saint Bernard, l'une des plus respectables autorités en cette matière :

» Il faut que le chant ne soit ni dur ni efféminé, mais grave et modeste, doux et gracieux, sans légèreté ; agréable à l'oreille, et tout ensemble propre à toucher le cœur, à le consoler, à le calmer. Il faut, pour la beauté et l'utilité du chant, qu'il exprime, autant qu'il est possible, le sens des paroles ; car la piété souffre un grand préjudice de ces chants qui enlèvent à l'esprit l'utilité qu'il retirerait de l'attention au sens de ce qu'on chante, et où l'on est plus appliqué à flatter l'oreille par la légèreté et la délicatesse des sons, qu'à faire passer dans l'âme les choses mêmes par le moyen des sons. »

Après ce début, M. Labat passe à l'analyse des huit modes. Nous ne le suivrons pas dans ses intéressantes recherches, attendu que plusieurs fois déjà ce sujet a été traité dans nos colonnes. Nous reproduirons seulement un passage touchant le septième mode, les doutes émis par l'auteur ayant vivement préoccupé pendant plusieurs soirées la Conférence ouverte dans nos bureaux.

(1) Voyez Guy-d'Arezzo, Adam de Fulde, Gerbert, le cardinal Bona, etc.

(2) « Les saints religieux qui composaient des chants ecclésiastiques pendant le moyen âge, nous dit Choron, se préparaient à ce travail par le jeûne et la prière, et c'était après être demeurés longtemps prosternés dans le sanctuaire qu'ils entreprenaient de célébrer la grandeur, la bonté, la justice du Tout-Puissant ; ce n'est pas tout : avant de rien commencer, ils examinaient attentivement le sens, la nature, le caractère des paroles, ainsi que les circonstances de l'exécution ; puis, après avoir fait choix du mode convenable, ils inventaient ces mélodies si naïves d'expression et d'un pathétique si réellement inimitable ; ils savaient imprimer à leurs ouvrages un caractère analogue à la candeur de leur âme, et les paisibles émotions de ces cœurs pénétrés et affectueux donnaient aux inventions de leur esprit un reflet semblable à celui du soleil à travers les vitraux des vieux cloîtres. »

(CHORON, *Encyclopédie musicale*, IIe partie, t. III, p. 180.)

« Par son étendue, le huitième mode est au nombre de ceux que les anciens théoriciens ont appelés *superflus;* il sort des limites de l'octave, surtout au grave où on lui adjoint ordinairement le *fa* inférieur. Nous devons même dire que l'adjonction de ce *fa* inférieur est une cause permanente de controverses dans la pratique. Mis en rapport de succession avec le *si naturel*, ce *fa* donne un *triton*, effet dissonnant et réprouvé dans la théorie du chant ecclésiastique.

» Or, dans ce point litigieux, certains admettent le *si bémol;* d'autres, le *si naturel* et le *fa naturel;* d'autres altèrent le *fa* et le rendent *dièze*. Qui a raison? A quelle version s'arrêter? Quelle est la théorie qui doit prévaloir? Nous avouons que la difficulté est grande, délicate et assez embarrassante ; voyez plutôt :

» Dans le premier cas, la modalité rejette le *si bémol*, puisque le mode doit être majeur;

» Dans le second cas, la règle primordiale, n'admettant aucune altération à l'échelle de *sol*, commande le *fa naturel* et le *si naturel;*

» Dans le troisième cas, le sentiment mélodique sollicite fortement le *fa dièze*.

» Dans l'intérêt de l'art religieux et de l'unité liturgique, nous désirons vivement que cette question reçoive bientôt une solution. »

La solution demandée par l'honorable auteur de la brochure, pourra bien sortir des discussions auxquelles ont pris part les hommes compétents qui sont venus aux Conférences de la *Revue de Musique sacrée*. Les questions ont été posées comme il les pose lui-même. L'assemblée, qui ne peut qu'être flattée de s'être rencontrée avec un homme aussi bien entendu dans la matière, a partagé tous ses scrupules et s'est prononcée dans le sens indiqué par le bon sens, par la présomption de ce qui se faisait autrefois, et par l'état actuel du goût musical. La Conférence obvie aux inconvénients du triton, du *diabolus in musica*. Par quels moyens, et quelle est sa théorie? C'est ce que nous dirons quand nous publierons le résumé de ses travaux.

Nous ne terminerons pas ce court aperçu du travail de M. Labat sans le féliciter d'avoir mis tant de science vraie, de goût éclairé, de style et de chaleur à l'exaltation d'un art que les ignorants finiront par prendre au sérieux quand ils le verront si bien défendu et si clairement exposé.

CHARLES D'AMBLIE.

NOTICES

BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES

SUR LES

Compositeurs de Musique religieuse existants aujourd'hui.

Dans une prochaine livraison, nous commencerons la publication d'une série de notices biographiques et bibliographiques sur les compositeurs de musique religieuse répandus par toute la France.

Il nous a semblé qu'il y avait là un acte de justice à accomplir. Nombre d'hommes de talent passent leur vie dans la province, loin du centre de toute publicité, loin de Paris qui met si bien en relief les individualités quand il ne les engloutit pas. Faire connaître au public ces hommes pour ainsi dire sacrifiés à des nécessités ou à des devoirs impérieux; révéler leurs travaux, leurs talents et parfois leurs épreuves; encourager leurs efforts et applaudir à leurs succès, nous a paru comme une obligation imposée à l'estime et à la sympathie qu'ils nous inspirent. Nous nous sommes donc mis en campagne pour recueillir des notes et des renseignements aussi exacts qu'il est possible de se les procurer. Nous examinerons avec autant d'attention que d'impartialité les œuvres de chacun des compositeurs contemporains qui entreront dans cette galerie. La série achevée, nous publierons un travail pareil sur les compositeurs étrangers. Nous espérons que cette publication ne sera pas sans utilité.

ÉTUDE

SUR LA

FACTURE D'ORGUE MODERNE.

L'ORGUE MONUMENTAL DE SAINT-SULPICE

PAR M. L'ABBÉ LAMAZOU.

En Vente, le 15 Septembre, à la Librairie E. REPOS,

Rue Bonaparte, 70.

L'ouvrage que nous annonçons a été inspiré par l'orgue monumental dont M. Cavaillé-Coll a doté l'église Saint-Sulpice ou, pour mieux dire, la France et l'art chrétien. C'est une étude approfondie des perfectionnements de la facture moderne. L'auteur, M. l'abbé Lamazou, était à même, plus que personne, d'entreprendre un pareil travail. Il a connu à fond l'ancien instrument de Cliquot, et il a suivi jour par jour, et dans ses moindres applications, l'œuvre gigantesque de M. Cavaillé-Coll.

L'historique de cet instrument, unique en Europe, a conduit M. l'abbé Lamazou dans des développements considérables sur les inventions nouvelles qui laissent si loin l'ancienne facture. Il nous fait assister à la confection et à la mise en place de toutes les pièces qui composent l'instrument. De plus, il donne, avec la description des jeux, un beau dessin du clavier merveilleux qu'ont admiré tous ceux qui ont visité l'orgue. Une autre planche reproduit le buffet en tête de la brochure.

F. L.

Nous donnons, avec cette livraison, un *Offertoire* pour orgue, de la composition de M. Georges Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, et un *O salutaris*, pour voix de ténor, de la composition d'Orlowski, artiste éminent auquel nous consacrons une notice dans ce numéro.

Ces deux morceaux, comme tous ceux que nous publions, sont inédits. Nous avons pris à tâche de ne rien offrir à nos abonnés de ce qui est dans toutes les mains. Il y a, parmi les compositeurs modernes, des hommes de talent auxquels manque seulement la consécration du temps : c'est à eux que nous nous adressons de préférence, trop heureux de faire connaître au public les œuvres des contemporains.

DE L'ART RELIGIEUX EN GÉNÉRAL

ET EN PARTICULIER DES PEINTURES MURALES DE M. HIPPOLYTE FLANDRIN DANS L'ABBAYE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS.

« Dieu! c'est la poésie et l'harmonie ensemble!
» Tout ce qui vient de lui, doit retourner à lui. » .

Dieu en effet, est l'alpha et l'oméga de toutes choses ; il est la source et le but des plus grandes conceptions de l'esprit humain. L'homme, qui ne pardonne pas aux puissants de la terre les monuments de leur orgueil, n'a pas marchandé ses peines quand il s'est agi de la gloire de Dieu. Quel concours n'a-t-on pas prêté à ces pieux *maçons et tailleurs de pierres* du moyen âge (1), quand ils enlaçaient l'Europe du long chapelet de leurs splendides basiliques? De quelle verve n'ont pas fait preuve les artistes qui les ont ornées? Sans doute cet élan vers la divinité est si naturel, qu'il a toujours été le sentiment par excellence, à toutes les époques du monde. Avant que le temple de Salomon fût construit, les Hébreux décoraient avec soin le tabernacle de l'Éternel. Périclès et ses contemporains habitaient les plus humbles demeures, mais ils élevaient le merveilleux Parthénon ;

(1) Au nombre desquels figurent Jean de Chelles, qui travailla à Notre-Dame, et Estienne Bon-OEil, parisien, architecte de la cathédrale d'Upsal.

les vieux Romains mangeaient dans des écuelles de bois, et ils installaient somptueusement Jupiter au sommet du Capitole ; et il est probable que les habitants de l'antique Memphis ne refusèrent point au fondateur du Sérapéum, ce temple colossal, les honneurs de la sépulture, comme ils le firent à l'égard des rois qui avaient osé commander pour leurs tombeaux les gigantesques pyramides : aveu tacite de notre conscience qui sent que la divinité seule a droit aux hommages des mortels :

« Commençons par Jupiter, ô Muses! De Jupiter tout est plein. » (1)

Le christianisme, qui a porté la vertu humaine jusqu'à ses dernières limites, devait, soit au milieu des silencieuses et solennelles catacombes des premiers martyrs, soit sous le demi-jour mystérieux des vieilles cathédrales romanes et surtout gothiques, je devrais dire *françaises*, puisque ce dernier genre nous appartient (2), communiquer aux artistes leurs plus pures et leurs plus sympathiques inspirations. Voilà pourquoi l'art religieux, infini dans ses ressources, a ce je ne sais quoi de saisissant, d'indéfinissable parfois, qui séduit et subjugue. Sans trop nous rendre compte de notre émotion, il nous semble qu'une autre âme attire notre âme et lui parle; toutes deux, si différentes d'impression, se rencontrent en un sentiment commun : le besoin de fuir quelques instants ce séjour d'iniquités, d'échapper à ce bas monde pour s'élancer vers Celui qui est la justice et la bonté mêmes, la grandeur et la beauté dans ce qu'elle a de plus idéal, vers ce Dieu enfin, au-dessus duquel la pensée humaine ne peut plus monter, ne distingue plus rien, car

« Il n'a rien créé de plus grand que lui ; rien ne lui res-
« semble ou le supplée. » (3)

Aussi voyons-nous avec quelle ardeur les saint Éloi et puis ces légions de moines et de laïques, artistes de la longue période féodale, et plus tard les Palestrina, les Michel-Ange et les Raphaël ont cherché à rendre aimable la maison du Seigneur. Au moyen des yeux et des oreilles, ils ont tellement ému le cœur des hommes, qu'il devait en jaillir un cri d'amour et d'admiration pour celui qui, par nos travaux, fait ainsi éclater sa puissance. Mais, hélas! le temps n'est pas le seul à détruire les chefs-d'œuvre ; un caprice personnel, la mode du moment, exercent également sur eux une fâcheuse influence. Grâce à Dieu, notre siècle s'est enfin retourné vers ces époques qui ne sont plus, et a voulu y retremper son génie. Que d'efforts, entr'autres, pour restaurer ce plain-chant solennel, vénérables ruines du monument que les saint Ambroise et les saint Grégoire avaient élevé, aux dépens mêmes de l'antiquité païenne qui croyait, en créant ses temples de marbre et les mélodies qu'on y chantait, ne travailler que pour Jupiter et les héros. Mais l'Évangile, qui transformait les hommes, transformait pareillement leurs œuvres. Puisse le vieux plain-chant de nos pères renaître bientôt et retentir encore sous la vieille ogive où disparaît l'ignoble badigeon qui faisait ressembler nos églises à des sépulcres blanchis. (4) Puissent les artistes de nos jours apporter, dans tout ce qu'ils produisent, le zèle et la conscience de leurs devanciers et, par-dessus tout, l'esprit de sagesse qui les a dirigés et soutenus. Car, pour entreprendre et réussir une

(1) Ab Jove principium, Musæ; Jovis omnia plena.
Virgile *Eglogue III*.

(2) M. L. Dussieux, *France*, p. 981, *Encycl. Didot*.

(3) Undè nil majus generatur ipso ;
Nec viget quidquam simile aut secundum.
Horace, *I, Ode 12*.

(4) Voir dans la *Revue* de juin, p. 250, l'article sur la *Restauration du plain-chant dans les églises*, par M. L. Roger.

œuvre religieuse vraiment digne de ce nom, le talent seul ne suffit pas ; il faut que l'art ne mente pas au cœur, en un mot, il faut une âme pénétrée des vérités de la Foi, de même que pour composer une douce élégie :

C'est peu d'être poëte, il faut être amoureux (1).

Peut-on en effet appeler musique religieuse, par exemple, celle qui, au besoin, ne serait pas déplacée dans une salle de danse, (2) et doit-on considérer comme peinture religieuse celle qui représente des personnages quelconques affublés d'un manteau plus ou moins biblique?

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez (3).

Pour que je sente votre œuvre, il faut que vous l'ayez profondément sentie vous-même ; autrement, elle est pour moi comme ces anciens masques de théâtre, pleurant d'un côté, riant de l'autre, qui ne me font ni rire ni pleurer, parce que ces diverses expressions ne sont que factices et superficielles. Je veux du talent, sans doute, mais par-dessus tout, du cœur.

Voilà comme l'artiste dont j'ai à vous entretenir, le grand élève d'une grande école contemporaine, entend la peinture sacrée.

Tout récemment, dans ce même journal, je disais en parlant de l'orgue, en général, sans chercher à établir aucune comparaison avec celui de Saint-Sulpice, qui aujourd'hui n'a pas de rival en Europe (4) :

Ah! venez l'écouter cette âme à voix sublime,
Dans le vieux faubourg Saint-Germain,
Dans la vieille abbaye où la pierre s'anime,
Flandrin, sous ton pinceau divin!

Devant cette union des pages les plus belles
De l'un et l'autre Testament,
Il me semble que l'orgue et la voix des fidèles
Ont un plus doux bruissement.

Et je m'écrie alors, dans une ivresse sainte :
Grand Dieu! ta maison, la voici!
Tout est rempli de toi, dans cette auguste enceinte ;
Qu'il est bon d'habiter ici! (5)

J'avais en quelques mots exprimé l'impression que produit cette œuvre immense d'un seul cœur et d'une seule main. (6)

M. Hippolyte Flandrin, qui a déjà peint la plus vénérable église de sa ville natale, Notre-Dame d'Ainay à Lyon, dont les fondations reposent sur celles d'un temple d'Auguste, vient d'illustrer les murailles de la plus vieille église de ce vieux Paris, l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, l'ancienne sépulture des rois de France jusqu'à Dagobert. (7) M. Flandrin a pris pour texte de sa vaste et reli-

(1) Boileau, *Art poétique II*.

(2) Voir, dans le numéro de la *Revue* du 15 janvier, page 121, une curieuse anecdote, empruntée à M. d'Ortigue, sur le *Regina* du père Lambillotte.

(3) Boileau, *Art poétique III*.

(4) Voir sur cet orgue, dans la *Revue* de juin, p. 267, un article de M. G. Schmitt.

(5) *Musique et chants sacrés*, dans la *Revue* du 15 février 1862.

(6) Dans le journal *l'Opinion nationale* du 18 février 1862, M. Ernest Chesneau prétend que, pour le côté droit, le plus mal éclairé de l'église, M. Flandrin s'est contenté de faire les cartons, et que d'autres les ont peints sur place. M. Chesneau a été *mal renseigné*; je le sais par moi-même, et, au besoin, je suis autorisé à le lui déclarer.

(7) La basilique *Saint-Vincent et Sainte-Croix*, plus tard église de l'abbaye *Saint-Germain-des-Prés*, fut fondée en 543, par Childebert Ier, au milieu des prés qui s'étendaient alors sur la rive gauche de la Seine, ou plutôt, comme le pense Dulaure *;

* *Histoire de Paris*, période II, 4.

gieuse conception la parole de saint Paul aux Hébreux : « *Jésus-Christ était hier ; il est le même aujourd'hui et pour l'éternité.* » (XIII, 8.) En d'autres termes, il a peint l'Évangile qui couronne et complète l'Ancien Testament.

Dans ces belles et touchantes pages qui se déroulent à nos yeux, l'artiste prouve, tout d'abord, qu'il a puisé dans ses convictions les plus intimes les plus heureux effets de son génie. L'Ancien et le Nouveau Testament, dans leur mystique connexion, se déploient et s'expliquent sans peine ; c'est de la théologie en peinture ; c'est toute la foi de nos pères en action. On pourrait presque dire, tant les scènes bibliques sont véritablement exprimées, que les représentants mêmes du peuple de Dieu et les contemporains du Christ attendent, pour sortir de leurs cadres, le signal de la trompette qui doit, lors de la consommation des siècles, appeler au jugement final tout ce qui a vécu sur la terre. Là, de ces vénérables têtes de patriarches, dans toute la majestueuse simplicité des époques primitives ; là, de ces anges aériens et ravissants, esprits célestes à peine voilés sous les formes terrestres qu'ils idéalisent ; là, de ces gracieuses et chastes vierges, aux cheveux d'or, aux yeux d'azur, plus belles que les plus belles filles des hommes ; là, enfin, de ces beaux types de Christ, aussi purs, aussi doux que celui de la catacombe de sainte Agnès, à Rome, type suave dans lequel M. Ingres, ému jusqu'aux larmes, croyait voir « un merveilleux mariage du génie grec et de l'inspiration chrétienne. » (1)

D'autres vous ont parlé ou vous parleront de la pureté des lignes, vous apprendront si les règles de l'art y sont fidèlement observées ; quant à moi, je ne suis pas de ceux qui connaissent si bien les règles des choses, qu'ils ne peuvent plus, tant ils trouvent de fautes partout, goûter aucun plaisir dans la peinture, dans la musique ni dans la poésie. Pour ne pas troubler mon admiration personnelle, dès que je suis en présence d'une grande pensée, je m'attache à la première de toutes les règles : le génie, comme disait Boileau (2) ; car le génie, dans son essor, découvre de nouveaux horizons et ne s'inquiète guère des toiles d'araignées où les moucherons-artistes doivent prudemment limiter leur ambition. L'homme hardi et fort de jarrets gravit la montagne au pied de laquelle les peureux et les boiteux demeurent, et peuvent, à leur aise, calculer les dangers de l'ascension, et blâmer la témérité de ceux qui l'osent :

Mais tournez-vous de grâce, et l'on vous répondra (3).

L'aspect général de ces peintures, dont les teintes si douces reposent et charment les yeux, sans les fatiguer ni

« dans l'enclos du jardin du palais des Thermes. » Elle fut trois fois brûlée par les Normands, sous les rois de la seconde race, et entièrement reconstruite au commencement du XIe siècle. Les arches du rond-point du chœur, sur colonnes isolées, sont les seules en ogives : cette portion est donc la moins ancienne, elle date de 1163 environ ; le plein-cintre règne partout ailleurs. La transition du roman au gothique se présente dans ce monument par la fusion des deux styles. Cette abbaye devint, en 1631, le chef-lieu de la fameuse congrégation des *Bénédictins de Saint-Maur*, instituée en 1627. Cette église est, depuis 1802**, la première succursale de la paroisse Saint Sulpice, qui était « anciennement la chapelle des domestiques de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés. »***

** *Histoire de Paris*, période XIII, 4 ; de Saint-Fargeau, *les quarante-huit quartiers de Paris*, p. 138. — *** *Géographie* de Büsching, 1788, T. IV, p. 223.

(1) M. Armengaud. *Rome, p.* 230.

(2) « Il a manqué à la première de toutes les règles qui est d'avoir le génie poétique, » répondit le satirique à ceux qui lui prouvaient que la Mesnardière avait observé toutes les règles dans sa malheureuse tragédie d'*Alinde*.

(3) La Fontaine, V, 5.

les heurter, cette unité de pensée qui règne dans tout l'ensemble de sujets si divers, produisent une unité d'impression plus forte, par conséquent, surtout au milieu de cette abbaye antique dont chaque pierre éveille un souvenir. On est tenté, dans un élan sublime d'admiration religieuse, de s'écrier comme Santeuil, en saisissant convulsivement un des piliers de Notre-Dame, cet autre temple que les siècles ont couronné d'une auréole de majesté ; « Oh ! cela est trop vieux pour être faux ! » Oui, l'abbaye est bien vieille... j'allais presque dire les peintures aussi... Elles sont d'hier, et il semble qu'elles ont déjà cette sérénité de couleurs que le temps donne aux tableaux. Et, d'ailleurs, l'esprit religieux qui les distingue, les reporte à cette époque où l'on élevait

Ces vieilles basiliques
Et leurs flèches à jour, ces dentelles gothiques
Dont les hardis festons, souples, capricieux,
Semblent, dans leur essor, vouloir toucher les cieux :
Admirables travaux qu'exécutaient nos pères
Pour exprimer l'élan des ferventes prières. (1)

Car tout, dans les églises, était alors enseignement : la peinture, de même que l'architecture, traduisait la pensée, symbolisait la prière, et rendait ostensibles les croyances des fidèles. Ainsi, les églises ont généralement la forme d'une croix ; plusieurs autres, par exemple Saint-Germain-des-Prés, offrent cette particularité que l'axe du chœur n'est pas dans l'axe de la nef et incline comme la tête du Christ lorqu'il expira. Les trois tours, dont une seule subsiste, rappelaient les trois clous qui fixaient, à l'arbre de douleur, ses deux mains séparément et ses deux pieds ensemble. Mais revenons à nos peintures.

Les cinq arcades de gauche et de droite qui précèdent le chœur, ont reçu chacune deux vastes compositions qui sont la conséquence l'une de l'autre, et ainsi ne doivent pas être séparées. Mais, dans cette succession de tableaux, dont les encadrements ont les mêmes dimensions, il a fallu, pour ne pas manquer à l'harmonie de l'ensemble, que les personnages eussent à peu près les mêmes proportions. Aussi M. Flandrin, ne pouvant pas donner à quelques-unes de ses compositions tout le développement dont elles étaient susceptibles, a-t-il dû, par la manière dont il les a présentées, racheter cet inconvénient inévitable. Au-dessus des frises, entre les vitraux, les représentants de l'ancienne loi, debout, dans des attitudes qui rappellent leur caractère prophétique ou leur mission, désignés par leurs emblèmes particuliers, font acte de présence, comme pour rendre témoignage de la fidélité des événements qui se reproduisent sous le pinceau de l'artiste, saluer et contempler celui qui les inspirait, qu'ils ont prédit ou symbolisé : le Messie qui les résume tous. Voici leurs noms, en partant de la première arcade à gauche, en entrant : Adam et Ève ; Abel, Enoch, — Noé, Abraham ; Isaac, Melchisédech — Jacob, Joseph ; Moïse, Job — Aaron, Josué ; Marie, sœur de Moïse, Débora, Jahel — Judith, Gédéon ; Samson — Samuel, David ; Salomon. — Isaïe, Ezéchias ; Jérémie, Baruch — Ézéchiel, Daniel ; Élie, Élisée — Habacuc, Sophonie ; Osée, Joël. — Et enfin, Amos, Michée, Nahum ; Malachie, Zacharie, saint Jean-Baptiste, le dernier des prophètes, peintures non encore achevées.

Accomplissons maintenant notre pèlerinage artistique et religieux, en commençant encore par la gauche :

(1) E. G. R. *Amour et charité*, chant 2.

ÉDOUARD-GABRIEL REY.

(*La suite au prochain numéro.*)

E. REPOS, Libraire-Editeur responsable.

Imprimerie de L. TOINON et Cie, à Saint-Germain.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE.—N° 11. —15 SEPTEMBRE 1862. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

70, RUE BONAPARTE, PARIS.

Le Comité de rédaction de la Revue de musique sacrée fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AVIS

L'abondance des matières nous force d'ajourner plusieurs articles qui passeront successivement dans les prochaines livraisons.

Nous citerons particulièrement :

1° LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN RUSSIE, travail remarquable rédigé d'après les renseignements les plus précieux, par MM. Louis Roger et Neukomm.

2° RELATION DU VOYAGE ARTISTIQUE que vient de faire en France et en Angleterre M. Adolphe Hessé, l'éminent organiste de Breslau et Directeur de la musique du roi de Prusse.

3° NOTICES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES sur M. Frédéric Viret, maître de chapelle à la paroisse Impériale de Saint-Germain-l'Auxerrois et sur M. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges).

4° DIVERSES ÉTUDES CRITIQUES, sur l'*Histoire de la Musique* par M. Labat ; sur les ouvrages de M. Augustin Savard, professeur au Conservatoire de Paris ; sur le Traité d'harmonie de M. Reber, membre de l'Institut, etc., etc.

5° DES RECHERCHES HISTORIQUES sur les hymnes, proses, noëls, chants populaires religieux, et sur toutes les parties qui se chantent à la messe.

Les CONFÉRENCES ouvertes sous les auspices du Comité de Rédaction et de Patronage de la *Revue de Musique sacrée*, recommenceront le VENDREDI 10 OCTOBRE, *à huit heures très-précises du soir, rue Bonaparte*, 70. Il en sera rendu compte dans le journal.

MM. les organistes, maîtres de chapelle et amateurs sont invités à s'y rendre.

Avant la fin de l'année, nous devons prévenir nos abonnés que la *Revue* continuera de leur être envoyée, à moins d'avis contraire. Nous les prions alors de nous faire passer le montant de leur abonnement en un mandat sur la poste.

Nous prions également nos correspondants d'adresser au bureau de la *Revue*, les lettres, manuscrits, livres, morceaux de musique qui concernent la rédaction.

Le Directeur-gérant,
E. REPOS.

DE LA CONDITION DES ORGANISTES

ET DES MAITERS DE CHAPELLE.

La condition des artistes, quels qu'ils soient, est peu enviable généralement. La part qui leur est faite en ce monde n'est pas celle du lion. Après de longues et laborieuses études, c'est à peine s'ils peuvent prendre un tout petit rang dans la cohue des hommes. Le talent acquis, — Dieu sait au prix de quelles épreuves! — il faut marcher, se démener, intriguer même, pour arriver au but problématique que l'on appelle la gloire. Les premiers venus dans la carrière n'entendent pas qu'on les supplante. L'instinct de la conservation leur donne la rage et leur fait perdre toute charité chrétienne. Un nouveau visage est pour eux un ennemi; à son approche, les anciens serrent les rangs et jettent le cri de guerre. Il faut du temps, des succès répétés, une patience héroïque pour se faire reconnaître de ces vétérans de l'art. Enfin la place est prise. Le nouveau venu a triomphé de ces premières difficultés. Il compte pour quelque chose aux yeux de ses semblables; il a la gloire de posséder des émules, des pairs et des rivaux : c'est un grand pas de fait, mais ce n'est pas le dernier.

L'artiste, qui semble avoir été créé pour subjuguer le public, en est toujours l'esclave. Il est à son service alors même qu'il paraît en être le maître. S'il le domine par l'ascendant que l'art exerce sur les cœurs, le public s'en venge bien en l'asservissant à ses caprices, à ses goûts frivoles et changeants, à ses modes insensées. L'artiste est le dompteur de bêtes, subjuguant et subjugué. Dominateur craintif, ce n'est qu'en tremblant qu'il passe ses doigts dans la crinière du lion. L'effroi le saisit quand la foule bat des mains à son triomphe; la peur lui monte à la gorge quand il retire son bras victorieux. Sa faiblesse, il le sait, dépasse sa force et son audace : orateur ou poëte, il a vaincu par l'harmonie de sa parole; peintre, il a fasciné par l'éblouissement de son pinceau; compositeur ou virtuose, il a charmé par la suavité ou par l'énergie de sa musique, mais il craint le lendemain. Ce monstre qu'il caresse est l'épouvante de ses nuits sans sommeil; ses rugissements le poursuivent, ses cajoleries lui apparaissent comme une dérision sanglante. Il voit dans ses yeux fauves, la menace; dans la courbe de ses attitudes, le bond qui écrase et qui tue. Il a un ennemi dans cette force soumise. Il en sera dévoré!...

Que ne fait l'artiste pour se maintenir dans la faveur du public? Il n'est d'études qui lui coûtent, de veilles qui l'effrayent, ni d'âge qui l'arrête. L'aube le voit à sa tâche, et la nuit le retrouve incliné sur l'outil. L'âme, a dit un poëte, est un feu qu'il faut nourrir et qui s'éteint s'il ne s'augmente : voilà sa devise et son aiguillon. Ce feu sacré, il l'entretient de toutes les virilités dont son cœur déborde. Il y jette sa jeunesse, ses plaisirs, les joies même de la famille, il y jette sa vie!

Encore s'il contentait ce public, j'allais dire ce despote aux tyrannies bizarres! Si, à une heure donnée, l'artiste pouvait se reposer dans une aisance modeste et dans une popularité honorable, il n'aurait pas à regretter le sacrifice de ses forces et l'holocauste de son individu tout entier. Mais il en est de ses travaux comme de toutes les œuvres humaines. Ce qu'il a fait hier est à refaire aujourd'hui. Le vent du caprice a soufflé, le flot de la mode a couru sur la terre, adieu la renommée, adieu les auréoles. « Vous aviez apporté des oiseaux, l'ouragan les a tués; vous aviez planté ce jardin, il est détruit; tout périt sur la terre, il n'y a que le ciel qui ne change pas (1). »

La fable de Sysiphe sera longtemps l'image des carrières dites libérales, je ne sais trop pourquoi. Le rocher fatal peut s'appeler la gloire; mais il a aussi un autre nom. Ce n'est pas seulement l'âpre besoin des couronnes, des décorations et de la renommée qui attache l'artiste à son œuvre dévorante; c'est encore la nécessité de vivre, le droit d'être que tout homme reçoit dans le sein de sa mère et qu'il entend conserver jusqu'à ce qu'il en plaise autrement à Dieu qui le lui a donné. Sans entrer dans des détails qui répugnent toujours à une plume revérencieuse, nous devons signaler, en passant, cet aspect navrant de la vie artistique. C'est là surtout que le rocher monte et retombe lourdement. L'instabilité des positions est en raison directe de l'inconstance des masses. Ce qui faisait hier la fortune d'un artiste; ce qui dans tous les cas constituera sa gloire dans l'avenir, est une cause de désastre aujourd'hui. Un tour de la girouette a suffi pour culbuter une position péniblement conquise. L'idole de la veille est brisée, le public ne lui laisse même pas les débris de l'or dont elle est faite. En arrachant de son front les lauriers encore verts, il lui prend tout; il coupe les moissons, empoisonne les sources et ne lui laisse que la famine et la mort. Sait-on bien cela

(1) Bernardin de Saint-Pierre.

dans le monde? A-t-on regardé de près quelquefois, dans ces existences humbles ou glorieuses qui reposent sur la faveur publique? A-t-on vu les maux qu'engendrent l'ignorance et le caprice de la foule? A-t-on sondé le désespoir de certaines âmes en présence des versatilités de la vogue. Oh! s'il était permis de franchir le seuil du foyer domestique, nous le conduirions, ce public léger et cruel, là où ses inconséquences ont fait asseoir la faim et la colère, le deuil ou la résignation. Peut-être y regarderait-il à deux fois avant de persécuter ceux qui dépendent de ses faveurs. Il aurait peur d'être injuste, en se prononçant dans des matières auxquelles souvent il n'entend rien. La crainte de briser un talent sérieux et vrai, mais incompris, retiendrait sur ses lèvres un jugement trop précipité. Il serait plus mesuré dans ses préférences, plus prudent dans ses menus propos, plus discret dans ses sympathies.

Lorsqu'on a jeté les yeux sur les vissicitudes de plus d'une espèce dont la vie des artistes est pleine, il semble que quelques-uns, par la nature de leurs travaux et par le public auquel ils ont affaire, doivent en être affranchis jusqu'à un certain point. Par exemple, les artistes desservant le culte dans les églises : organistes maîtres de chapelle, solistes, etc. Ceux-là, paraît-il, n'ont rien à voir avec la mode; ils ne sont pas soumis au vote d'un public passionné, et n'ont par conséquent qu'à se conformer aux usages de l'église. D'ailleurs, ils n'ont pas pour mission de plaire ni d'amuser. Dès lors que l'artiste fait son service avec décence, il est bien rare qu'il soit répréhensible par son talent. On n'a contracté avec lui qu'à bonnes enseignes. On sait ce dont il est capable. Les fidèles n'ont pas l'habitude d'épiloguer. Ils acceptent l'artiste qui tient l'emploi, sans préoccupation de genre, de style ou de réputation. Ainsi, l'organiste ou le maître de chapelle est dans les meilleures conditions pour jouir en paix d'une position toujours honorable, mais aussi toujours modeste. Eh bien non! nous avons le regret de le dire, la persécution s'étend jusque sur cette classe d'artistes. Nous dirons même, quoiqu'il nous en coûte, qu'à l'église plus qu'ailleurs les artistes ont à souffrir de certaines conspirations contre leurs talents.

Aujourd'hui que tout le monde s'occupe de musique, chacun se mêle de juger les musiciens. — A l'église, comme dans les salons, il y a des amateurs qui ont le verbe haut, qui se posent en aristarques et qui se font écouter de ceux qui n'en savent pas plus qu'eux. Ce sont ces amateurs, jeunes prêtres, ou membres de la fabrique, qui font la loi dans les conseils. M. le curé, homme vénérable, presque toujours étranger à la partie musicale du culte public, est fatigué de leurs plaintes. Il en gémit bien souvent et, pour avoir la paix, les transmet à qui de droit. Il s'agit de l'organiste qui joue des morceaux d'opéra, ou dont le style, au contraire, est trop sévère et trop châtié. C'est le maître de chapelle, qui ne fait chanter que la musique des anciens maîtres, quand M. le vicaire de telle paroisse fait de si jolies compositions. C'est un ténor qui baisse en chantant, une basse qui monte ou un enfant qui glapit. Les amateurs au petit pied ont l'oreille fine; c'est une prétention qu'ils croient justifier par leurs bavardages. L'homme de talent qu'ils jugent ainsi ne peut pas échapper à leur critique perspicace. Quand l'organiste s'appellerait Boëly, on lui dirait son fait. Quand le maître de chapelle serait Mozart en personne, on lui prouverait qu'on en sait autant que lui. — Il est si commode d'afficher un peu de science, de montrer un goût de premier choix, et de prendre les façons d'un homme du bel air. D'ailleurs c'est un moyen de se mettre en évidence, de parler des autres et de faire parler de soi. Les soirées sont longues en hiver, on les occupe par des médisances qu'on croit inoffensives. L'artiste succombe quelquefois, comme Boëly, ou il fait provision de patience, comme la plupart. Le lion ne meurt pas toujours des piqûres du frélon, mais il en souffre. La rébellion serait possible, mais il n'y faut pas trop songer. L'homme de talent pourrait accabler de ridicule le moucheron qui s'attaque à lui; mais le moucheron n'est pas seul : c'est une légion à combattre. Il y a Madame trois étoiles qui a commencé, l'année dernière, l'étude du premier livre de Bertini, et qui a bien le droit de mettre, cette année, un organiste à sa place. Il y a le fils du trésorier, qui joue de la flûte depuis trois mois, et qui est déjà d'une belle force. Il y a le neveu de celui-ci, le cousin de celui-là, et jusqu'aux fournisseurs qui s'y entendent, et qui reconnaissent dans une fugue de Bach une cavatine de Bellini. Tout ce monde est puissant par le nombre, puissant par l'audace et par l'aplomb impertubable qui est le lot des ignorants. Il faut les supporter quand on ne peut pas les vaincre.

On les vainc pourtant quelquefois et, qui plus est, on les prend au piége qu'ils ont tendu. — Nous en avons la preuve dans deux anecdotes que nous trouvons dans notre mémoire.

Un musicien qui ne manque pas de talent, au dire de ceux qui le connaissent, jouait l'orgue

dans une église où l'instrument était loin de porter la marque de la maison Cavaillé-Coll. Il tirait de son orgue tout le parti qu'on peut tirer d'un mauvais instrument. Les basses ne parlaient pas, il fallait les toucher en octaves; les dessus se taisaient, il fallait jouer le plain-chant à la main gauche. Nul moyen de penser à la musique sérieuse. Tout au plus pouvait-il faire entendre un récit ou quelques maigres fonds. Bref, cet organiste était le souffre-douleur d'une déplorable machine. — On lui disait de jouer des *noëls* pendant l'office de la Nativité, les fabriciens se plaignaient et trouvaient de mauvais goût ces vieux airs qu'il n'avait pas inventés. Ne les jouait-il pas, au contraire, le curé lui en faisait un reproche. C'était chaque jour des récriminations de toutes sortes, et cela pendant près de vingt années.

Il vient un jour à l'église pour un mariage. La fille d'un fabricien allait recevoir la bénédiction nuptiale. La famille avait prié le professeur de la demoiselle de jouer l'orgue pendant la cérémonie. Ce professeur était un musicien d'un grand talent. Nous l'appellerons Laustenberg pour ne pas blesser sa modestie. Dès que notre organiste entra dans la sacristie, le vicaire vint à lui et lui tint à peu près ce langage :

« Laustenberg vient jouer l'orgue ce matin. Vous ne refuserez pas de lui céder votre place. » — Puis il ajouta mystérieusement et à l'oreille : « C'est une bonne fortune pour nous et pour vous. Un pareil artiste ! Un homme de tant de génie ! Ah ! nous allons entendre de belles choses ! Prêtez l'oreille ; voyez le parti qu'il va tirer de l'instrument. »

Les cloches étaient en branle ; les voitures roulaient aux abords de l'église, et Laustenberg n'arrivait pas. L'organiste était à son poste, attendant son confrère dont l'exactitude était moins proverbiale que le talent. Enfin, la sonnette correspondant du chœur à l'orgue, annonce l'entrée de la noce. Il fallait jouer une marche brillante, et Laustenberg n'était pas là. L'organiste fit ce qu'il put. Il joua la marche et tout le reste, car Laustenberg ne vint pas.

Après la messe, il se rend dans la sacristie. Tout le monde l'entoure et chacun se récrie sur le talent de Laustenberg. L'un vantait le morceau d'entrée, l'autre l'élévation, un troisième la sortie. L'instrument s'était transformé sous ses doigts: c'était à ne plus le reconnaître. «Voilà, exclama quelqu'un, comme il faut toucher l'orgue! » Et les autres de répéter : « Voilà comme il faut toucher l'orgue.» L'organiste les laissait dire. Quand le débordement de louanges se fut apaisé, il croisa les bras sur sa poitrine d'un air triomphant et leur dit avec beaucoup de calme :

« Vous êtes, messieurs, de parfaits connaisseurs. Je vous engage à pratiquer la critique. Quand Laustenberg sera revenu de la campagne où il est depuis six semaines, je lui transmettrai vos compliments. »

— Comment, reprit monsieur le vicaire, ce n'est donc pas lui qui a joué l'orgue ? »

— Je suis forcé, bien à regret, d'en convenir, hélas ! c'est moi, chétif, qui ai eu le bonheur de vous charmer ainsi et de transformer l'instrument sous mes doigts. »

Nous ne dirons pas la figure que firent nos amateurs. La leçon était bonne, mais elle ne les corrigea pas. Le dimanche suivant, ils disaient encore en entendant le titulaire à son orgue: « Ce n'est pas mal, mais cela ne vaut pas Laustenberg. »

A peu près à la même époque, voici ce qui se passait dans une autre paroisse :

M. le curé, vieillard respectable qui laissait à son maître de chapelle le soin de la musique, l'avait chargé de pourvoir au remplacement de l'organiste démissionnaire. Le maître de chapelle avait traité avec un artiste d'un talent reconnu. Depuis trois mois, celui-ci était en fonctions, s'acquittant de sa tâche avec autant de conscience que d'habileté. Le grand orgue était en réparation, quelques jeux seulement pouvaient être utilisés pour le service du dimanche. L'organiste en tirait tout le parti possible. Tout le monde était satisfait, sauf peut-être cette petite engeance qui fait le désespoir des artistes, à l'église comme dans le monde. Les commérages allaient leur train. M. le curé en était incommodé. Pour y mettre fin, il fit appeler son maître de chapelle:

« — Ah ! ça, mon fils, lui dit-il avec la meilleure grâce, quel est cet organiste que vous nous avez amené ?

— Mais, monsieur le curé, c'est un garçon fort honorable, excellent musicien, organiste habile, compositeur de mérite.

— Tout le monde se plaint de son jeu.

— Il est difficile, monsieur le curé, de le bien juger ; l'instrument est dans les mains du facteur; presque tous les jeux sont hors de service.

— C'est égal; on me dit, à moi qui ne suis pas musicien, que cet organiste n'a pas de talent. On voudrait un homme qui eût quelque réputation.

— Mais il en a beaucoup, monsieur le curé.

— C'est possible, mais on veut que je prenne Barilly. Chacun me dit : « Prenez Barilly ; voilà

l'organiste, qui vous convient. » Connaissez-vous ce Barilly ?

— Beaucoup.

— Pourquoi ne l'avez-vous pas pris de préférence à tout autre ? on dit qu'il est sans emploi.

— Vous me demandez pourquoi, monsieur le curé ?

— Oui, pourquoi ? Enfin vous pouviez bien prendre ce Barilly, ne fût-ce que pour mettre fin à toutes ces clabauderies. Je veux que vous engagiez Barilly... dans trois mois... non, demain s'il est possible.

— Pour la première fois, monsieur le curé, je suis forcé de vous désobéir.

— Comment cela ?

— C'est que...

— Eh bien ?

— C'est que depuis trois mois Barilly est votre organiste ! ! »

M. le curé resta stupéfait...

Si nous avons rapporté ces deux anecdotes, ce n'est pas pour le malin plaisir d'amuser nos lecteurs aux dépens des personnes honorables qui en ont fourni la matière. Nous avons voulu seulement montrer aux amateurs les dangers qu'ils courent en s'érigeant en juges suprêmes dans les questions d'art, toujours si délicates. Bien que nous n'ayons jamais prétendu qu'il faille être absolument versé dans toutes les parties d'une science ou d'un art pour en parler raisonnablement, nous pensons qu'il est au moins indispensable d'en connaître les principes fondamentaux pour discuter le mérite d'une œuvre et le talent d'un artiste. Quelques connaissances superficielles entraînent presque toujours beaucoup d'orgueil et de présomption. La science vraie est toujours modeste et se défie d'elle-même. Il serait donc à désirer que les personnes qui ont plus de goût pour la musique que d'entente de cet art, fussent réservées dans leurs jugement et en garde contre leurs opinions. Savoir un peu, lorsqu'il y a tant à apprendre, c'est ne rien savoir. Chérubini, sur la fin de sa carrière, qui fut très-longue, étudiait encore et se plaignait de son ignorance sur beaucoup de choses. Un pareil exemple devrait imposer la plus grande circonspection à ceux qui n'ont ni le génie ni la science de Chérubini. Les artistes s'en trouveraient bien. Leur condition, déjà si précaire et si incertaine, ne deviendrait pas intolérable, comme elle l'est si souvent grâce aux persécutions que l'ignorance, qui a son franc-parler, inflige aux hommes de talent. Deux motifs devraient arrêter les amateurs dont l'influence pénètre dans les églises et dans les salons : la peur du ridicule, d'abord, et ensuite la déférence qu'un homme qui sait peu de chose doit à celui qui a beaucoup appris. Nous en ajouterons un troisième : c'est le sentiment de bienveillance naturellement dû à une profession difficile, pleine d'écueils et de déceptions.

Les amateurs qui tiennent absolument à prendre part au mouvement artistique de leur pays ont d'ailleurs plus d'une route à suivre, en dehors des dangers de la critique. Les jeunes prêtres ont l'exemple du savant abbé Baini, l'une des gloires du clergé d'Italie. Il fut un érudit, un admirateur éclairé des grandes œuvres d'art; un juge compétent, un ami des artistes. L'histoire de la musique religieuse lui a consacré l'une de ses plus belles pages. Les artistes lui ont gardé le meilleur souvenir. Ce sont là ses trophées dans ce monde. Peut-être ne lui ont-ils pas été inutiles devant Dieu.

Louis ROGER.

LE CHANT DES FIDÈLES

DANS LES ÉGLISES.

M. Rupert a publié dans le *Monde*, l'excellent article qu'on va lire.

Les idées et les vœux exprimés par l'honorable auteur de cet article sont les nôtres. Nous avons toujours demandé qu'on avisât aux moyens de faire chanter les fidèles pendant les offices. M. Rupert pense comme nous que l'enseignement du plain-chant sérieusement appliqué dans les Séminaires et dans les écoles des Frères, amènerait ce résultat dans un temps prochain. Nous livrons donc à la réflexion du clergé les lignes suivantes qui corroborent ce que nous avons écrit tant de fois dans ces colonnes. (*La Rédaction.*)

« Quand on désire sincèrement voir la religion régner chez les individus et dans la société, on ne peut cesser de faire des vœux pour que le jour du Seigneur soit observé, parce que, hors de l'observance de ce jour, il n'y a plus ni instruction, ni pratique, ni idée religieuse. Nous dirons même : plus on est animé de l'esprit catholique, plus on désire que le jour du Seigneur se distingue des autres jours laissés à l'homme, par tout ce qui annonce la joie dans les églises, dans les familles et dans la société extérieure; aussi ne pouvons-nous que nous unir cordialement à ces chrétiens aussi intelligents que zélés, qui semblent avoir promis, avec l'auteur de nos chants sacrés, de ne pas rentrer

dans le silence de la vie privée, de ne point laisser leur paupière s'appesantir par le sommeil, de ne point accorder de repos à leurs tempes fatiguées jusqu'à ce qu'ils aient fait rendre au Seigneur la place qui lui appartient au milieu de son peuple; jusqu'à ce qu'ils aient vu nos solennités reprendre cet aspect de vie et de fête qui convient au jour figuratif de l'éternel repos.

» Mais, pour que la joie rentre au cœur des fidèles, le jour où l'Église les invite à se réjouir, il faut que leur réunion dans le lieu saint n'ait rien de triste et de trop fatigant pour leurs sens et leur esprit; c'est-à-dire qu'il faut bannir du culte, soit la sécheresse et la froideur, soit l'extrême recherche qui leur empêche de prendre la part qui leur revient. C'est surtout dans la célébration de l'office *du soir*, c'est-à-dire de vêpres, qu'ils peuvent trouver un attrait naturel qui, secondant les vœux de l'Église, leur apporte la joie sainte, le délassement des travaux de la semaine et les impressions salutaires. En leur procurant cet avantage, on est sûr de les rattacher de cœur à la pratique de la religion, de la leur faire aimer de plus en plus, et de ramener à elle un bon nombre de ceux qui en vivent éloignés. Ce que nous disons a été plus d'une fois déjà justifié par l'expérience.

» L'union de toutes les voix dans le chant des sacrés cantiques est incomparablement ce qui peut le mieux donner à l'office de vêpres le caractère de fête et de joie sainte que le dimanche doit avoir pour tous les chrétiens, et nous avons eu différentes fois occasion de dire combien cette union des voix dans la louange et la prière est conforme, non-seulement aux intentions, mais aux vœux de l'Église. Le souverain Pontife lui-même les exprimait encore il y a quatre ans à peine, en accordant des indulgences spéciales à ceux qui prennent part aux chants de l'Église, soit les dimanches et les fêtes, soit dans les exercices consacrés à honorer la Mère de Dieu pendant le mois de mai. Plusieurs des Conciles tenus en France, dans ces derniers temps, ont cherché à faire renaître ou à étendre cette ancienne et sainte pratique. Celui de la province ecclésiastique de Bordeaux, tenu à Agen en 1859, a même été plus loin et a recommandé un usage qui est trop peu suivi, et qui ne le sera jamais assez pour la beauté du culte et l'édification des fidèles. Voici comment s'exprimaient tout d'une voix les pasteurs de *treize* Églises, dans la lettre synodale qu'ils adressèrent en commun à leurs diocésains, en leur faisant connaître l'approbation donnée à leurs décrets par le Saint-Siége :

» Nous encourageons aussi l'habitude et la pratique du chant liturgique, non-seulement dans les séminaires et dans les écoles tenues par des Frères, où il est de stricte obligation, mais dans les autres établissements : *le chant alterné des hommes et des femmes, devenu général dans plusieurs diocèses, a produit le plus grand bien.* Nous espérons voir ces usages se répandre dans les colonies, et disparaître peu à peu les inconvénients qui résultent souvent des voix salariées. *C'était la pratique de la sainte antiquité. Elle est chère encore aujourd'hui aux populations qui ont eu le bonheur de la conserver ou le mérite de la rétablir.*»

» Plusieurs fois il nous avait été donné d'entendre, dans différentes provinces, les chants de l'Église ainsi exécutés, et c'était pour nous un vif regret de voir que l'usage n'en fût plus général, ou pour mieux dire universel, car il nous était facile de constater que rien ne pouvait être d'un plus heureux effet, tandis que rien ne nous semblait plus dans la nature et en même temps plus conforme à cet esprit chrétien qui s'empare de tous les dons de Dieu pour les faire servir à sa gloire.

» Le chant alterné a toujours été en usage dans le christianisme comme chez les Hébreux ; comme simple effet pour l'oreille, l'esprit et l'imagination ; il était préféré, même chez les païens, ainsi que le constatent les poëtes, *alternos musæ meminisse volebant.* (Virg) ; au point de vue religieux, l'alternative de la louange et du recueillement est bien plus favorable à l'élan de la ferveur et au développement de la pensée. Aussi, dans l'intérêt même de la piété, on ne saurait trop recommander l'observation du silence au moment où chacun doit le garder à son tour. Mais il y a bien des manières d'alterner l'exécution du chant, et toutes sont loin d'être également utiles et heureuses. Nous avouons n'avoir jamais reconnu l'avantage qu'il y a dans les psaumes et les cantiques, à faire succéder l'orgue, au chant, puis le chant à l'orgue, et ainsi de suite; ce n'est pas là alterner le chant, c'est le suspendre d'une manière qui toujours arrête l'élan et laisse plus ou moins d'hésitation au moment de la reprise des voix. Le Concile que nous venons de citer, et dont l'autorité est incontestablement des plus hautes, nous paraît improuver très-positivement ce mode d'exécution, lorsqu'il dit « que l'orgue est des« tiné, avant tout, *à accompagner* le chant liturgi-

» que, *et non à le remplacer.* » Il ne sera pas inutile de lire tout le passage où il s'exprime ainsi :

» On peut admettre quelquefois la musique dans les églises, mais une musique grave et pieuse; quand elle remplit ces conditions, le langage de l'homme à Dieu revêt un caractère grandiose qui sait parler à l'âme; si elle est mondaine; si elle rappelle le théâtre ou les chants profanes, elle doit être bannie sévèrement. L'emploi trop fréquent de la musique dans les églises enlève aux fidèles toute participation aux chants sacrés, et les entretient dans une sorte d'inaction analogue à celle des habitués de certains lieux profanes. Il en résulte pour eux une ignorance profonde des textes de nos offices. Quand il n'y aurait que cette raison, elle devrait suffire pour qu'on usât avec modération de la musique. On ne doit pas oublier que l'orgue est destiné avant tout à accompagner le chant liturgique et non à le remplacer. Il ne doit pas allonger les offices. »

« Un mode d'alterner qui est assez en usage et qui ne devrait l'être, ce semble, qu'autant qu'il y a à peu près nécessité de l'adopter, c'est de faire chanter alternativement un verset ou une strophe par une ou deux voix, et par le chœur ou par la masse des fidèles. Outre que ce mode n'entretient pas assez l'élan et l'animation dans le chant, il a l'inconvénient de mettre trop en relief une ou deux voix dont les défauts ou les avantages occupent toujours plus ou moins l'esprit et l'oreille des assistants. Ne pourrait-on pas dire qu'en thèse générale on ne doit entendre en solo, dans l'église, que la voix du prêtre s'élevant, aux moments marqués par la liturgie, pour inviter le peuple à s'unir avec lui ou pour exprimer à Dieu les vœux de l'assemblée des fidèles ?

» Un mode beaucoup plus convenable est de faire exécuter les chants alternativement avec et sans accompagnement d'orgue ou de voix. Seulement il y a, dans cet usage, à éviter un défaut que l'on rencontre dans bien des églises de Paris, c'est que les parties exécutées avec accompagnement de voix soient tellement surchargées par les accords, que la mélodie disparaisse et devienne insaisissable pour la masse. Un tel inconvénient est directement opposé au vœu de l'Église, qui veut que les fidèles puissent s'unir aux chants sacrés ; et comment peuvent-ils s'y unir si la partie à laquelle ils devraient se rattacher ne domine plus assez pour qu'ils la retrouvent sans étude et sans effort ? Nos offices seront toujours froids, et les voûtes de nos temples ne retentiront jamais des vœux réunis de tous les fidèles, tant que l'on ne renoncera pas à ce mode d'exécution, qui substitue forcément à la voix du peuple chrétien celle de quelques chantres salariés.

» Citons, pour mention, un autre mode d'alterner, celui qui est en usage dans les séminaires et les communautés religieuses, c'est-à-dire le chant à deux chœurs, exécutés par des voix égales. La précision que l'on peut obtenir, grâce aux conditions particulières dans lesquelles il s'exécute, semble lui constituer la supériorité sur tout autre ; mais si l'on ne veut pas lutter contre l'impossible et s'efforcer en vain de reproduire ce qui ne peut exister que dans des conditions données, si l'on veut se servir des éléments naturels que l'on a dans les paroisses et qui ne demandent qu'à être employés, on trouvera dans le chant alterné des hommes et des femmes, tel que le recommande le Concile, un genre de beauté et une source d'impressions qui ne laisseront lieu de regretter aucune autre espèce de chant. Une lettre de l'archevêque de Bordeaux adressée au président du Congrès pour la restauration du chant, expose, avec un peu plus d'étendue que ne le fait la lettre synodale des Évêques, les heureux effets déjà obtenus par le mode d'exécution dont nous parlons et auquel tout semble devoir donner la préférence.

».... Tout ce qui favorisera le chant dans nos solennités, dit le vicaire général de Son Éminence, et surtout ce qui contribuera à le rendre populaire, peut être regardé comme un immense bienfait. Au milieu des sollicitudes si nombreuses de son vaste diocèse, c'est une de celles qui préoccupent le plus vivement Son Éminence. Dans sa pensée, la grande question de la sanctification du dimanche se rattache très-étroitement à l'habitude du chant exécuté par les hommes et les femmes. Rien n'est plus capable d'attirer les fidèles aux cérémonies religieuses. Son Éminence a publié, il y a quelques années, une lettre pastorale à ce sujet, et depuis il s'est opéré une transformation des plus heureuses dans les habitudes chrétiennes. La pratique d'un chant à deux chœurs, l'un formé par les hommes, l'autre par les femmes, a suffi pour ramener à l'église un grand nombre de fidèles qui n'en connaissaient plus le chemin. »

« On tiendra compte, sans doute, de ces affirmations si positives, « qu'une transformation des plus heureuses dans les habitudes » a été la conséquence de la pratique adoptée pour célébrer

et embellir les solennités chrétiennes, et qu'elle « a suffi pour ramener à l'église un grand nombre de fidèles qui n'en connaissaient plus le chemin. » Il est impossible, dès lors, que l'on ne cherche pas sérieusement s'il y a moyen de réaliser et de faire revivre une pratique à laquelle sont attachés bien des fruits de conversion pour les uns, de piété pour les autres, de joie pour l'Église et de consolation pour les fidèles. »

RUPERT.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN ALLEMAGNE

SON ÉTAT ACTUEL.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

25 juillet 1862.

Dans ce qui suit, j'essayerai de caractériser la tentative qui contribua, plus ou moins, à introduire dans l'Église la musique du moyen âge.

Préalablement, je donnerai quelques notions historiques ayant trait à ce sujet.

Chacun sait que la musique, destinée aux églises catholiques (la seule dont il sera question en premier lieu), s'est altérée d'une manière déplorable depuis Scarlatti.

La littérature musicale de ce temps en fournit les preuves les plus convaincantes.

Sans vouloir, le moins du monde, porter atteinte au génie créateur de Pergolèse, son *Stabat mater* n'a pas moins été la première cause du sentimentalisme outré, que l'on peut comparer aux productions poétiques larmoyantes d'une époque peu éloignée.

A partir de là, la musique d'Église se corrompait avec une vitesse incroyable, ce qui aurait pu faire supposer que l'on avait en vue, en affaiblissant le sentiment musical religieux, d'affaiblir l'Église elle-même.

Les compositeurs produisaient à l'envi de la musique d'église, pleine de réminiscences théâtrales, d'idées légères, de futilités sans nom.

L'abus était devenu tellement grand dans le saint lieu, que l'on produisait sans scrupule, pendant le saint sacrifice, les pièces les plus frivoles des opéras comiques, et autres pièces profanes.

Les directeurs des églises auraient été aveugles, s'ils n'avaient remarqué le dommage résultant de cet état de choses. Malheureusement, il s'écoula 70 à 80 ans, avant que l'on fît la moindre guerre à ces abus.

La ville de Regensbourg a eu le mérite de cette initiative. Un homme d'un grand savoir et d'une érudition immense avait étudié, pendant de longues années, à Rome et dans les autres grandes villes d'Italie, les trésors de musique d'Église; il les avait copiés de sa propre main, et s'était fait par suite la bibliothèque la plus précieuse. Il rassembla un certain nombre d'amateurs de musique, hommes et femmes, les adjoignit aux chanteurs composant le chœur de l'église collégiale de la vieille chapelle. Il forma des réunions régulières dans lesquelles, outre une instruction théorique, on étudia pratiquement les chefs-d'œuvre de la musique d'Église du moyen âge dans leur ordre chronologique.

Plusieurs fois dans l'année, on fit des exécutions musicales publiques, que l'on suivait au commencement par pure curiosité, mais qui peu à peu furent fréquentées par une foule sincèrement enthousiaste.

Les journaux, quoique partiellement et d'une façon assez timide, commençaient aussi à appeler l'attention sur ces sortes d'exécutions musicales.

Mais pour prouver combien on tient aux habitudes acquises et le peu d'espoir qu'il y avait de voir imiter ces essais, il suffira de dire qu'après trente années, à Ratisbonne même, pas une église ne voulut tendre la main à ces amis de l'art, ou essayer de faire quelque chose dans leur sens. Nous exceptons la cathédrale qui, çà et là, tenta quelques essais.

En dehors, il y avait encore moins d'espoir de réussite ; on louait les efforts, on les acclamait, on s'étonnait ; de temps à autre même, on critiquait, on riait de cette *idée fixe*, et tout restait comme auparavant. Pas un prince de l'Église, qui aurait élevé la voix en faveur de cette réforme musicale. Bien au contraire, le clergé en fut l'ennemi le plus violent pendant de longues années.

Enfin, l'évêque Valentin de Ratisbonne, mort en 1857, demanda en 1851, l'édition d'un recueil qui aurait pour objet la propagation de la vieille musique classique d'église. Ce travail fut confié aux soins du chanoine Proske, cité ci-dessus. Depuis, avec cette publication, le docteur Mettenleiter fut chargé de composer un manuel du *Cantus gregorianus*. Peu après, paraissaient les prospectus de la *Musica divina* et de l'*Enchiridion*, livre de plain-chant et livre d'orgue.

En peu de temps et sur une invitation de monseigneur Valentin adressée à tous les évêques pour les inviter à participer à cet ouvrage réformateur, la souscription atteignit un chiffre très-considérable.

L'apparition des deux premières livraisons se

(1) Voir le dernier numéro.

faisait attendre (Pustet à Ratisbonne), le goût du public était trop gâté pour qu'il trouvât du plaisir tout d'abord à ces compositions si sérieuses ; de plus, la manière de les exécuter était à peu près perdue ; les anciennes tonalités dans lesquelles elles se meuvent presque continuellement, étaient aussi étranges que la notation particulière des anciens graduels et antiphonaires. Il fallait une restauration complète basée sur des principes nouveaux ; et il ne faut pas s'étonner si beaucoup de personnes s'y opposèrent, plusieurs par amour de l'habitude et de la routine, beaucoup par répulsion pour une étude nouvelle, d'autres enfin par paresse. Les essais restèrent donc partiels. Une révolution générale était impossible. Le contraire même arriva.

L'enthousiasme qui avait enflammé beaucoup de monde au commencement, se perdait peu à peu, si bien que, même après quelque temps, les livraisons de ces deux ouvrages cessaient de paraître.

C'était très-préjudiciable à l'homme qui s'était imposé des sacrifices énormes. Mais le préjudice moral était plus grand encore. On disait ouvertement et l'on écrivait que cette entreprise n'avait pas été un besoin du temps, et, comme preuve, on citait l'irrégularité et la difficulté de son existence.

Cette réforme de la musique d'église, si bien commencée, paraissait perdue. La circulaire de l'évêque Valentin, en 1857, si digne, si pressante, si vraie et si convaincante, n'avait pu la sauver. De plus, l'impitoyable mort venait enlever dans la même année ce grand zélateur de la restauration de la musique d'Église.

Mais tout à coup, l'évêque de Passau prit la réforme musicale à cœur et se chargea, pour ainsi dire, de l'héritage de son frère dans le sacerdoce. Il ordonna que dorénavant on ne se servît dans la cathédrale que de la *Musica divina* et de l'*Enchiridion chorale*. L'évêque Ignatz, de Ratisbonne, grand connaisseur en fait d'art, reprit les traditions de son prédécesseur, et, dans la cathédrale et dans la vieille chapelle, on n'entendit plus que le *Cantus gregorianus* et la musique ancienne.

La société des arts chrétiens, lors de la seconde assemblée générale à Ratisbonne, fut prise d'enthousiasme en entendant exécuter les chefs-d'œuvre de la musique d'Église du moyen âge. Elle se prononça hautement pour la restauration de la musique religieuse, et approuva sans restriction la *Musica sacra* et l'*Enchiridion*.

D'un autre côté, de simples maîtres d'école de village se mirent à chanter dans leurs chœurs d'après l'*Enchiridion*, et le firent avec conviction. Malgré cela, la réforme subit un temps d'arrêt ; elle se traînait avec effort ; la vraie vie lui manquait ; les nombreux détracteurs de la musique d'Église du moyen âge, et du chant grégorien dans toute sa sévérité, ne s'étaient pas convertis ; ils entraînaient même des partisans à leur suite ; et la presse qui habituellement s'occupe de toutes ces questions, laissait faire et avait l'air d'ignorer ce qui se passait !...

Quelles pouvaient être les causes du peu de succès de la propagation musicale ?

J'en ai déjà indiqué quelques-unes dans mon premier article et dans ce qui précède.

Je donnerai dans ce qui suit d'autres éclaircissements, mais en faisant abstraction complète de ma propre opinion. Je donnerai, au contraire, les opinions des gens du monde que j'ai entendus et je laisserai à mes lecteurs la liberté de former leur jugement à ce sujet.

Ici paraît devoir moins que jamais prévaloir le : αυγὸς ἔφα.

L'autorité reste dans son droit de poser un ultimatum sans recours ; mais il est au moins douteux que ce soit le cas.

La parole de l'Église pour les catholiques est sans contestation ; mais, en ce qui regarde la musique, il n'en est pas de même, d'autant plus que les vues et les décisions de différents princes de l'Église, loin de concorder entre elles, diffèrent au contraire essentiellement.

Faisons une comparaison.

Dans ces derniers temps, il s'est manifesté une tendance générale vers le passé. Dans l'architecture, le style gothique domine aujourd'hui plus que jamais ; dans la peinture, les anciens tableaux sont préférés : je ne citerai que l'académie de peinture de Dusseldorf, qui reproduit avec le plus grand bonheur les œuvres du passé. L'Église recherche avec passion l'ornementation ancienne, le costume vulgaire même tend vers les coupes anciennes. La poésie aussi aime à reproduire de nouveau les œuvres de l'esprit du moyen âge. Cette unité doit avoir sa raison dans une nécessité. Cela ne peut être discuté ici. Mais, disons-nous, est-ce qu'il suffit de reproduire d'une façon authentique le style gothique, les tableaux, les ornements, les chants de jadis, en laissant de côté les progrès accomplis de notre temps ? Non, on réunit les deux choses. On cherche à donner aux statues et aux tableaux l'esprit de la pieuse antiquité ; on les drape avec ses plis chastes, mais on ne dédaigne pas

d'appeler à son aide la forme habile des temps modernes. Et en vérité! Serait-ce un grand profit si vous reproduisiez les tableaux et les statues tel que l'antiquité les présente? Une statue peut-elle nous plaire avec ses fautes de forme antique? Un corps régulier, bien proportionné, n'est-il pas plus beau qu'un corps grêle ou rachitique? N'est-il pas préférable que nous venions en aide par les inventions mécaniques des temps modernes au génie de l'antiquité?

Est-ce que, par exemple, l'église gothique, dans l'Au près de Munich, est moins belle, parce qu'elle a été construite selon les progrès de l'art?

Est-ce qu'un vieux poëme plaira davantage parce qu'on l'aura donné dans sa langue imparfaite, quoique originale, au lieu d'en présenter les idées dans la langue perfectionnée des modernes? Certes, il n'y a rien de comparable à nos anciens cantiques, et notre littérature moderne n'a pas un seul poëme qui vaille le Messie de Klopstock. Certes, rien n'est plus beau qu'un tableau de Fiésola, et les connaisseurs, en regardant cette œuvre si pure éprouvent un grand et légitime plaisir. Mais les œuvres de l'antiquité, dans leur forme et dans leur langage inaltéré, ne deviendront jamais accessibles à l'intelligence du grand public.

On en peut dire autant de la musique d'église du moyen âge.

Quand même le *Tertium comparationis* ne serait pas complétement *adœquat*, il y a cependant assez de points de contact, qui permettent de se former un jugement sur la question brûlante de la restauration de l'art musical religieux.

Rien de ce qui appartient au monde extérieur ne peut appartenir au service du culte catholique; la musique d'église doit être sainte, pieuse, sévère, pudique comme la religion même, qu'elle est appelée à servir.

On ne peut se figurer une Præfation autrement, que comme *Cantus gregorianus*, une immixtion des tonalités modernes serait ici un non-sens; le temple gothique ne peut tolérer que de la musique aux accents sévères, prolongés, et d'un style lié; les instruments ne s'allient pas à son architecture, ils n'y trouvent point de résonnance; un thème sautillant des flûtes ou des instruments à cordes, accompagné de coups de trompettes, conviennent aussi peu dans l'église que le frac à l'autel, l'humoristique dans la chaire, des canapés, des divans et des fauteuils devant le banc de la communion.

Mais ne serait-il pas temps de chercher une sorte d'union entre les formes des tonalités anciennes, et les formes des tonalités modernes?

Est-ce que cette union ne faciliterait pas d'une manière certaine l'acclimatation de la vieille musique d'église?

Faut-il ne plus attribuer aucune valeur aux compositions modernes, alors même qu'elles sont composées dans le contre-point le plus sévère?

Ne pourrait-on pas au moins différer de la rigide antiquité, en ce qui regarde la notation et les clefs?

Voilà les questions qui surgissent toujours, malgré tout ce qu'on a écrit pour les résoudre.

Certaines personnes prétendent qu'il n'y a rien à espérer sans un revirement soudain et exceptionnel en faveur de l'antiquité.

Mais jusqu'aujourd'hui, cette opinion a trouvé peu de partisans sincères. Celui qui connaît les circonstances telles qu'elles sont réellement, et non telles que chacun peut se les figurer, ou comme elles devraient être, celui-là ne peut contester une grande force et beaucoup de raison aux vœux exprimés plus haut.

Certainement on gagne davantage, quand on tient compte des nécessités que l'on ne peut supprimer *à priori*, que si l'on demande quelque chose à celui qui n'a rien, ou qui n'a pas ce que vous demandez.

Il est toutefois bon de laisser de côté les devises banales, car elles sont impuissantes et témoignent que la chose qui se défend par des coups de tonnerre ne repose que sur des pieds d'argile.

La vérité se fait jour, car elle émane de Dieu, et Dieu marche en avant tranquillement, doucement, fermement et sûrement.

Il n'est pas sage de trop compter sur un individu. L'Église montrera dans cette circonstance la force de ses bénédictions. Elle ne définira pas par contrainte, mais elle ne restera pas non plus indifférente. Elle ne le peut pas, car dans le camp ennemi, on marche résolument en avant.

L'organiste Herzog, pour ne citer qu'un seul nom, compose des œuvres chorales de la plus grande valeur, en faisant usage des anciennes tonalités. Un vieux cantique ne peut se concevoir autrement. Dans la tonalité moderne, il est impossible.

Très-conséquent dans tous ses travaux sur le plain-chant, il publie aussi des préludes pour orgue qui se meuvent dans les anciennes tonalités. Il offre aux organistes, de même que

Koehler à Erfurt, des compositions d'un grand mérite.

Ces sortes de compositions trouvent des ennemis implacables, mais quoi que ceux-ci fassent, ils en seront pour leur aversion.

Dr METTENLEITER.

(*Traduction de M. Schmitt.*)

CHRONIQUE

Une cérémonie bien intéressante avait lieu, le 3 septembre, dans l'église de Saint-Roch. On y célébrait la fête de Saint-Grégoire-le-Grand, et l'Association des artistes appartenant aux églises du diocèse de Paris, y faisait exécuter une messe solennelle et patronale en *plain-chant* et à l'*unisson*, par quatre-vingts basses. Cette solennité qui revient chaque année est vraiment édifiante et pourrait être d'un grand secours à la question tant controversée de l'exécution du plain-chant. Elle est édifiante, car on ne peut pas entendre sans attendrissement, je ne dirai pas le chant même de Saint-Grégoire, puisqu'on exécutait la messe de Dumont, mais des mélodies dont la contexture nous rappelle les premiers âges du christianisme et nous fait assister, pour ainsi dire, à la naissance de l'art musical. Cette forme mélodique, parvenue jusqu'à nous après tant de siècles qu'elle a vus tomber dans le gouffre de l'éternité, après tant de générations qu'elle a charmées du berceau à la tombe, cette forme antique qu'une religion d'amour revêt de l'éternelle jeunesse, qui chante aux fêtes de l'hyménée et qui mêle ses sanglots à la prière des funérailles, ce plain-chant de nos aïeux est beau comme un reflet lointain de la grande épopée chrétienne; il est plein de souvenirs augustes, de réminiscences sereines: Augustin, Ambroise, Grégoire et Charlemagne ont laissé dans ses chastes mélodies quelque chose de leur grandeur qu'on aime à retrouver aujourd'hui. Ce plain-chant est un temple en ruines, des fantômes s'y promènent.

C'est donc avec respect et chapeau bas qu'un artiste digne de ce nom doit s'approcher de ces vestiges d'un art profondément ruiné par les années. Mais quel sujet d'études pour le poëte et pour le musicien ! Quel admirable inspirateur que ce monument dont les caractères effacés semblent défier la patience et la sagacité des savants. Les musiciens vulgaires, les cuistres et les ignorants ont beau le regarder avec mépris : le dédain n'est pas de mise ici. Le plain-chant, certainement, n'est pas tout l'art; mais c'en est les premières assises. Il y aurait de la folie sans doute à ne pas tenir compte des progrès successifs qui ont conduit la musique au degré vertigineux où se rencontrent dans une même gloire religieuse les Haendel, les Haydn et les Mozart; mais il y en aurait davantage à passer un trait de plume sur l'Œuvre de saint Ambroise et de saint Grégoire, qu'admirait encore au siècle dernier le passionné Jean-Jacques.

Je dis donc que cette fête annuelle est édifiante : j'ajouterai qu'elle pourrait être d'une haute utilité. L'Association des artistes attachés aux églises est une œuvre philantropique; ne pourrait-elle pas être en même temps une institution artistique ? Qui l'empêcherait de profiter de cette réunion annuelle des chantres de Paris pour tenter quelque chose en faveur de l'exécution du plain-chant ? Une association suppose des chefs, des règlements, des assemblées périodiques. Ce qu'un simple particulier ne peut faire, une société le réalise sans peine. Rien ne serait plus facile que de faire appel aux sentiments artistiques de tous les membres de l'association, pour les décider à se grouper quelquefois autour d'un chef qui prendrait leur avis en ce qui concerne l'exécution du plain-chant. Des systèmes qui se sont produits, on choisirait celui qui réunit le plus de suffrages. On ferait une première expérience, puis une seconde, puis une troisième s'il était besoin. On arrêterait la base d'un système pour l'accompagnement. Et chaque année, voire même tous les six mois et plus souvent encore, on appellerait les hommes compétents et le public à juger du résultat des études. Ce serait, je crois, un enseignement profitable et qui obtiendrait toutes les sympathies du clergé.

Ce que j'ai entendu à Saint-Roch ne répond pas du tout à l'idée que je m'étais faite d'un plain-chant exécuté par *quatre-vingts* basses. Les voix manquaient généralement d'homogénéité; l'émission du son offrait autant de variétés qu'il y avait d'individus. L'absence de méthode se faisait sentir dans l'ensemble comme si elle existait dans chacun des exécutants.

D'un autre côté, l'exécution du plain-chant par notes égales est décidément insupportable. Chaque note, tombant lourdement comme un marteau sur une enclume, produit à la longue une lassitude invincible; on sort de là fatigué, ennuyé, dégoûté presque du plain-chant, qui certainement n'a pas été fait pour être interprété de cette façon. L'Association rendra un véritable service au chant liturgique, si elle veut bien provoquer une réforme que les gens de goût réclament.

Nous lui en demanderons encore une autre. Ce serait l'observation de certaines nuances sur des paroles dont les moins lettrés comprennent le sens. C'est trop déjà que de chanter carrément une succession de notes qui perd toute ressemblance avec une mélodie, il ne faut pas ajouter encore à cette barbarie en chantant à côté de l'expression imposée par le texte.

Il est heureux que l'Association cherche à perpétuer le souvenir de saint Grégoire-le-Grand. Cela prouve qu'on n'est pas indifférent à la question de musique religieuse et de chant liturgique dans les rangs des artistes. On doit lui savoir gré de ses efforts et la féliciter de ses bonnes intentions. Mais aussi devient-il nécessaire de la pousser dans une voie plus franche, plus hardie, plus susceptible d'amener une réformé radicale dans l'exécution du plain-chant.

Le *Credo* a été fort bien chanté, sauf les réserves que je viens de faire, par MM. Noir et Georgey. Leurs belles voix de basses fusionnaient admirablement.

A l'offertoire, on a chanté l'*O fons pietatis* de Haydn.

Pendant l'élévation on a entendu un *Ave verum* fort joli, et d'une grande suavité, composé par M. Vervoitte. L'orgue, le violoncelle et la harpe étaient du meilleur effet. MM. Leprévost, organiste du chœur, Dufour, l'habile violoncelliste et Prumier le harpiste ont droit à nos compliments. Le solo par malheur laissait à désirer.

Le grand orgue était tenu par M. Laumonier, organiste de Sainte-Geneviève.

L'exécution était dirigée par M. Vervoitte, sauf le *Credo*, conduit par M. Dablin, président de l'Association.

Le jour de la Nativité de la Sainte-Vierge, M. Gros, maître de chapelle à Saint-Germain-des-Prés a fait chanter l'*O salutaris* d'Orlowsky, publié avec le dernier numéro de la *Revue de musique sacrée*. M. Castets s'en est tiré avec beaucoup de goût et de sentiment. L. C. LAURENS.

CORRESPONDANCE

On nous communique l'article suivant que nous nous faisons un plaisir d'insérer en y ajoutant quelques réflexions.

Le nº 9 de la *Revue de Musique sacrée*, contient, à l'article *Bibliographie*, l'annonce et la critique d'une petite brochure que nous avons publiée sur la DÉCADENCE ET LA RESTAURATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE (1).

« Nous remercions bien sincèrement M. L. Roger de l'appréciation bienveillante qu'il a faite de notre travail; et nous sommes heureux et fiers de voir, sur cette intéressante question, ses idées concorder avec les nôtres.

» Toutefois, il y a deux points au sujet desquels cet écrivain ne pense pas comme nous. Il l'a exprimé avec une franchise entière ; nous l'en remercions également. Cette manière de procéder est, à notre avis, d'un prix infini entre gens sérieux qui travaillent pour le triomphe d'une même cause.

» D'abord, M. L. Roger pense que nous nous montrons trop sévères pour les compositeurs contemporains et les lauréats des conservatoires, et que nous avons tort de leur imputer l'introduction de la musique légère à l'Église. Il affirme que le mal vient d'ailleurs. Selon lui, il faut en chercher la cause dans l'ignorance musicale du clergé, qui, ne sachant pas même *distinguer une cavatine italienne* d'un *motet de Palestrina* s'est laissé tromper par des *arrangeurs de profession, qui battent monnaie près de lui avec des airs usés au Théâtre-Italien*, ou *repoussés par les ballerines de la rue Lepelletier.* D'abord nous dirons à M. Roger qu'il y aurait beaucoup à modifier dans cette formule d'aménité adressée à la majorité de nos jeunes confrères, vu que leur ignorance sur ce point est fort excusable, et qu'une petite enquête sur les *arrangements* laisserait plus d'un artiste dans une position autre que celle qu'on veut bien leur faire à ce sujet. Mais admettons la chose, puisque aujourd'hui c'est le thème obligé sur cette question. Qu'a fait le clergé en cela ? Il a tout simplement cédé aux exigences du public et au mauvais goût actuellement en vogue. M. L. Roger ne le niera pas. Or, d'où vient ce mauvais goût ? Sinon des grandes écoles et des artistes qui en sont sortis. Car il a toujours été admis que le goût musical, comme le goût littéraire d'un siècle, est ce que le font l'enseignement et les grands auteurs du temps. Si les professeurs, dans leur enseignement, eussent établi une distinction *essentielle* entre le mode d'écrire pour l'Église et le mode d'écrire pour le théâtre, et qu'il eussent hautement et énergiquement protesté contre les infractions à cette règle d'esthétique, le public et le clergé se seraient conformés à leur sentence magistrale ; à moins d'admettre qu'ils se sont laissé former par le public, au lieu de le former ; supposition qui ne serait pas à la gloire de la haute influence qu'on leur attribue. Or, nous ne sachions pas que dans le haut enseignement on insiste beaucoup sur cette distinction fondamentale, à en juger du moins par les doctrines musicales religieuses de plusieurs lauréats de cette école, lauréats dont nous avons pu parfaitement apprécier le vrai mérite, malgré la grande réserve que devait nous imposer leur instruction. Quelques-uns de leurs principes ont été, à la suite de longues discussions, consignés par nous à la page 40 de notre brochure. Et nous en avons omis de plus intéressants encore, entre autres celui-ci : *qu'il en est de la musique religieuse comme de l'abstinence; qu'autrefois l'Église était très-sévère; mais que maintenant que tout le monde fait gras.* (Sic.)

» Quant à la joute critique à laquelle M. L. Roger nous convie, nous lui dirons que nous n'avons jamais eu en vue les noms propres, mais bien les théories et les systèmes, comme il peut en juger par lui-même en relisant l'article incriminé. Cependant nous ajouterons que, même dans la voie qu'il nous trace, nous serions encore fort à l'aise avec nos principes, en analysant certaines pièces du genre du *Stabat* de Rossini, qu'il connait sans doute, et qui bien des fois a retenti dans les églises de France : œuvre que nous trouvons fort déplacée à l'église ; surtout la strophe *Sancta mater istud agas* dont le badinage et la coquetterie pourraient parfaitement convenir à la *Gazza ladra* du même auteur, mais qui sont une véritable profanation en regard des incomparables tristesses que renferme le texte sacré.

» Que si, cependant, les mots de *scandale*, d'*ennui*, d'*attaques de nerfs*, de *sifflets*, sont trop durs pour les oreilles parisiennes, nous nous permettrons volontiers d'y substituer ceux d'*inconvenance*, de *fatigue*, de *sensation nerveuse*, de *fiasco*, qui sont certainement des diminutifs de ceux que nous avons lus cent fois dans les revues.

» Reste la question d'admission des chanteurs et des cantatrices de théâtre dans les églises. Ici encore, M. L. Roger n'est pas d'accord avec nous. Pour justifier sa tolérance, il insinue que les acteurs d'aujourd'hui ne sont plus comme ceux que le moyen-âge excommuniait autrefois. Et il s'appuie en cela du témoignage de M. l'abbé Jouve. Sans doute la flexibité des principes de musique religieuse, professés par l'honorable chanoine de Valence, peut le mettre très à l'aise dans ces sortes d'appréciations; mais la sévérité de nos doctrines ne nous permet pas la même courtoisie. Nous nous contentons de ne pas nommer les personnes, et c'est déjà quelque chose. Nous désirons de tout notre cœur être mal informés sur l'honorabilité de certains artistes et de ceux qui les forment. Mais tant que les revues, les journaux, les biographies de la capitale continueront d'envoyer à la province une foule d'histoires, d'anecdotes, de faits non contredits sur le compte des gens de cette profession, on nous permettra de ne pas modifier sensiblement notre manière de voir à ce sujet. D'autre part, en citant le *déplorable* texte de Choron, nous n'avons fait que l'emprunter à la *Revue de musique sacrée*. Mais, fussions-nous dans une erreur complète sur ce qui nous occupe, qu'il nous paraîtrait encore très-inconvenant d'entendre à l'église des voix vouées par état à exprimer sur le théâtre le langage des passions mondaines. Et en cela nous ne sommes pas plus sévères que l'Église; puisqu'il existe (même pour Paris) une ordonnance diocésaine où on lit : *Article* III. *On n'admettra à chanter dans les chœurs que des personnes appartenant soit au chœur de l'Église, soit à la Confrérie de la sainte Vierge.* Il peut se faire que le milieu dans lequel vivent certains artistes les place dans une situation où la délicatesse et le savoir-vivre les forcent à mitiger notablement la sévérité des principes. Mais nous ferons observer que notre embarras, ici, n'est pas le même; et nous sommes loin d'en gémir.

» Nous pensons que M. L. Roger nous pardonnera la franchise de ces explications d'aussi bon cœur que nous lui avons pardonné la sincérité de sa critique.

(1) 1 vol. in-8º, prix, *franco*, 2 fr. M. E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

« Il nous permettra même d'ajouter deux mots de réflexions.

» Notre conviction intime, et nous le savons pour en avoir fait l'expérience, c'est que, tant que les congrès, les comités, les réunions d'artistes, n'aborderont pas la question de musique religieuse avec netteté et franchise, et qu'ils voyageront dans le domaine des compromis, ils ne feront pas faire un pas à la question. Nous leur prédisons de plus, que s'ils essayent de marcher dans la voie que nous avons indiquée, les anathèmes ne leur arriveront pas de la part du peuple ni du clergé, mais bien des directeurs du haut enseignement. Ce n'est ni le clergé ni le peuple qui ont contrecarré MM. Didron et Viollet-Leduc, lors de la restauration de l'architecture chrétienne, mais Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts. »

C. COUTURIER.

L'article qu'on vient de lire est conçu dans des termes qui me permettraient d'ouvrir avec l'auteur une discussion sérieuse, si j'avais quelque espoir de le convertir à mes idées. Par malheur, il en est des controverses musicales comme des assemblées politiques : on en sort comme y était entré. Les opinions qu'on s'est faites sont toujours d'une grande ténacité. Elles prennent racine dans nos habitudes, plus fortes que le raisonnement; et de quelque bon vouloir qu'on ait fait provision, de quelque abnégation qu'on soit pourvu, on ne s'en sépare pas facilement, alors même qu'on a pour antagoniste un volontaire au service d'une même cause.

Je regrette d'avoir à signaler dans la réponse de M. C. Couturier l'altération d'un texte emprunté à mon article du 15 juillet. Je n'ai pas dit qu'il faille attribuer à *l'ignorance musicale du clergé*, l'introduction de la musique légère à l'église. Je n'ai pas ajouté non plus que *le clergé ne sait pas distinguer une cavatine italienne d'un motet de Palestrina*. J'ai parlé de *beaucoup de jeunes prêtres*, un peu trop prompts à s'immiscer dans des questions d'art d'une grande délicatesse. C'est à eux que je me suis adressé, mais non à tout le clergé qui compte dans son sein des hommes d'un goût supérieur, des esprits pénétrés des principes éternels du beau, et qui, dans les questions musicales, quelle que soit d'ailleurs leur incompétence, apportent les lumières d'une intelligence habituée à la fréquentation des chefs-d'œuvre de l'art, dans différents genres. Les termes que j'ai employés n'avaient pas non plus cette crudité que leur fait prendre, en les déplaçant, l'auteur de l'article. Je ne ferai jamais à personne un grave grief de son ignorance en musique ou en tout autre spécialité. Chacun fait son chemin dans ce monde avec un bagage intellectuel en rapport avec ses études, son état, ses goûts et sa capacité. Ce qui me semble condamnable, c'est l'intempérance de langage des hommes, qui, sachant peu, affectent de tout savoir. Les jeunes gens donnent aisément dans ce travers. Les arts en sont rudement éprouvés et la musique religieuse devait en souffrir comme les autres. Voilà ce que j'ai voulu établir.

J'ai dit encore que des arrangeurs sans vergogne avaient donné le change au clergé en lui faisant accepter pour des morceaux religieux des airs que les habitués du théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique sont fatigués d'entendre. Ceci est la vérité. J'avais huit ans à peine quand M. l'abbé L... qui vient de finir sa carrière, me faisait chanter un *O salutaris* qui n'était autre chose qu'une mélodie de la *Sémiramide* de Rossini, et un *Adoro te supplex* composé sur un air de je ne sais quel ouvrage de l'illustre maëstro. Il ne se doutait guère de l'irrévérence qu'on lui faisait commettre et dont j'étais le complice involontaire. Cela se comprend de reste. Le clergé n'est pas obligé de connaitre le répertoire du théâtre. Ce serait l'outrager mortellement, que d'écrire le contraire de ce que j'ai dit. On le trompe, répéterai-je, et tout l'odieux doit retomber sur les arrangeurs, qui, en connaissance de cause, lui donnent pour de l'or pur un plomb vil et des bijoux souillés.

M. Couturier veut bien reconnaître que le *clergé a cédé tout simplement aux exigences du public et au mauvais goût actuellement en vogue*. Cet aveu, dont je lui sais gré, établit entre nous un point de contact qui n'est pas le seul, je me plais à le dire. Dès lors qu'il est constaté qu'il y a eu de la part du clergé de la faiblesse, au moins, pour la musique légère, ce n'est pas trop se hasarder que de faire appel à sa rigueur, quand il s'agit de réformer le goût public. Notre correspondant accuse les grandes écoles et les artistes qui en sont sortis. Mais tout en admettant que l'enseignement soit loin d'être irréprochable dans les Conservatoires, où l'esthétique et l'histoire ne sont pas raisonnées, il faut bien reconnaître que ce n'est pas du côté des écoles officielles qu'un mouvement décisif en faveur de la musique religieuse se produira jamais. Demander que *les professeurs établissent dans leur enseignement une distinction ESSENTIELLE entre le mode d'écrire pour l'église et le mode d'écrire pour le théâtre*, c'est, dans l'état actuel des choses, demander l'impossible. J'ai prononcé le mot *impossible* et je suis prêt à prouver qu'il n'est pas de trop. Avant de *différencier* les genres, il serait bon de les *définir*. Eh bien, c'est ce qui n'a pas encore été fait. Les principes qui doivent régir toute composition de musique religieuse ne sont écrits nulle part ; personne encore ne les a formulés. Je vois des théories vagues et indeterminées, du sentimentalisme à outrance, des spéculations oiseuses, mais rien de *positif* et de *palpable*, rien de *net* et de *précis* équivalant à une proposition algébrique. On dit : Le sentiment religieux ! belle avance vraiment. Est-ce que le sentiment est un procédé? Quand j'ai à ma disposition une technologie qui embrasse la fugue, tous les contre-points, l'imitation, le canon, le style lié, le chant à l'unisson, à deux, à trois, à quatre parties, des modes anciens, quatre modes modernes, l'orgue et des instruments variés, on me dit: ayez le sentiment religieux! Ce n'est pas ce que je vous demande, et je ne vous comprends pas. Je cherche, pour parler comme un philosophe célèbre, *une réalité, une idée positive, une raison artistique qui soit exacte et qui se gouverne comme la raison dialectique ou mathématique par d'immuables et inflexibles formules; qui se produisent*, en un mot, *en définitions, syllogismes et théorèmes*. Je vous demande une loi, vous me donnez l'arbitraire. Et cependant, indépendamment de ce qui est le génie musical, il y a là des procédés, une science réelle, des agents à mettre en œuvre. Dites-moi, par exemple, que le style religieux a, pour auxiliaires obligés, les anciennes tonalités avec l'accord parfait pour accompagnement. Voilà un prin-

cipe certain, une règle sûre dont je ferai mon profit. Je pourrai bien, avec ces procédés, faire une œuvre médiocre; mais à coup sûr, j'aurai fait une composition dont la *physionomie* sera *religieuse par essence*. Autrement, si vous m'abandonnez à mon sentiment, à mon goût, à cette folle du logis capricieuse comme la mer, je vous mets au défi de me prouver que je me suis trompé. Vous invoquerez en vain l'opinion des docteurs de la science, vous grefferez inutilement des phrases sentimentales sur du bleu d'azur, je vous demanderai la preuve, la preuve, la preuve! et je vous renverrai au *de gustibus non disputandum*.

On en est là dans les écoles, dans les revues, dans les livres qui traitent de la matière. Il est impossible, je le répète, d'exiger des professeurs une formule qui n'est pas faite. L'aurons-nous dans un temps donné? je le crois sincèrement. Un effort des intelligences dégagera de l'art musical ce qu'il contient de science exacte. Alors, M. Couturier aura le droit de dire aux hommes de l'enseignement : Où est votre distinction essentielle entre la musique d'église et la musique de théâtre? Jusque-là, j'engage mon honorable correspondant à chercher avec nous cette formule, à dégager cette inconnue. Des compositeurs, des ecclésiastiques, des artistes et des hommes de lettres vont s'y mettre bientôt encore dans les Conférences qui doivent recommencer au mois d'octobre, au bureau de la *Revue de musique sacrée*. Si M. Couturier a entrevu quelques points lumineux dans les profondeurs sombres que nous explorons, il adoucira notre tâche en nous les signalant, et nous lui en serons reconnaissants.

Que dirai-je à M. Couturier, relativement au *Stabat Mater* de Rossini? Il trouve cette œuvre fort déplacée à l'église, et il incrimine particulièrement la strophe : *Sancta Mater, istud agas*.— Mais je suis parfaitement de son avis. Ce n'est pas là une œuvre religieuse dans la véritable acception du mot. J'en dirai autant du *Stabat* de Pergolèse, et de beaucoup d'autres œuvres généralement estimées. Mais au moins faut-il reconnaître que le *Stabat* de Rossini, comme celui de Pergolèse, n'est pas une œuvre de scandale. Ce que j'appelle une inconvenance au premier chef, c'est ce recueil de cantiques que j'ai là sous les yeux. Il ne porte pourtant pas la signature d'un laïque. Eh bien, en l'ouvrant au hasard, j'y trouve l'*air et les paroles*, vous entendez, l'*air et les paroles* que chante Angèle dans le *Domino noir* de M. Auber, lorsque celle-ci rentre au couvent furtivement et nuitamment après une longue soirée passée au bal en fort mauvaise compagnie. J'y vois, sur des strophes saintes, la chanson du *biau Nicolas* qui a couru tous les cabarets. J'y rencontre des romances, des morceaux d'opéra, des fragments d'airs chantés dans les clubs, et des motets puisés aux mêmes sources. J'avoue que je suis prêt à voir un chef-d'œuvre de musique religieuse dans les cavatines du *Stabat* précité, quand je considère un pareil recueil. M. Couturier, qui parle avec raison de l'influence du haut enseignement sur le goût d'une époque, ne se refusera pas à voir l'influence du R. P. Lambillotte dans les compositions de ce genre. Les Conservatoires enseignent la fugue et le contre-point, deux agents indispensables pour composer de la musique religieuse; jamais l'idée ne leur est venue d'exercer leurs élèves à l'arrangement des paroles sacrées sous des couplets irréligieux. J'en appelle à la bonne foi de mon honorable correspondant, et je lui demande de quel côté sont commises les fautes graves.

M. Couturier tient absolument à ce que les compositeurs soient *sifflés*, qu'ils causent de la *fatigue*, de l'*ennui* et que le *fiasco* soit leur partage. N'ayant jamais écrit une ligne pour le théâtre, cela m'est parfaitement indifférent. Mes *oreilles parisiennes* s'accommodent fort bien des sifflets, quand les sifflets ne sont pas à leur adresse. Ainsi, accordé!

Un mot encore pour finir.

Je crois que l'ordonnance diocésaine qui dit dans son art. 3, qu'*on admettra à chanter dans les chœurs, que des personnes appartenant soit au chœur de l'église, soit à la confrérie de la sainte Vierge*, n'a pas eu en vue les personnes du théâtre plus spécialement que les autres. Il fallait une discipline pour que le chœur ne fût pas pris d'assaut par les premiers chanteurs qui se présenteraient, et l'on a fait cette ordonnance (1). C'est une mesure d'ordre que j'approuve et qui ne détruit pas le principe de tolérance que l'église professe ordinairement pour les comédiens honorables.

Je ne défendrai pas notre respectable collaborateur, M. le chanoine Jouve, en ce qui concerne ce que M. Couturier appelle la *flexibilité de ses principes de musique religieuse*. Ce serait encore une bonne fortune pour nos lecteurs si une déclaration de principes, faite par un homme qui s'est occupé toute sa vie de musique religieuse, pouvait hâter le jour où la science positive aura pris la place du sentiment et des appréciations nébuleuses. Ce jour, je l'appelle de tous mes vœux; c'est pourquoi je me suis étendu avec tant de plaisir dans cet article. J'aurais voulu le faire plus court; mais dans une discussion calme et franche, sans aigreur et sans passions, l'échange des idées peut porter des fruits heureux et faire jaillir la lumière des esprits qui la recherchent. Si, par malheur, une expression désobligeante s'était échappée de ma plume dans la rapidité de l'improvisation, je prierais M. Couturier de me la pardonnner, l'imprimeur ne me laissant pas aujourd'hui le temps même de me relire.

Louis ROGER.

A M. O ***, *à Luxembourg*. — Le chapitre publié sous ce titre : *Le chant latin ou grégorien*, dans le nº 7 du journal *Le Plain-Chant* (juillet 1861), était extrait d'un ouvrage de M. Oberhoffer. Nous pensions donner la suite de ce travail, mais des circonstances imprévues nous en ont empêché. Georges Schmitt.

(1) Des personnes que j'ai lieu de croire bien informées m'assurent que cette Ordonnance a été lancée après certain Mois de Marie qui eut lieu à Notre-Dame de Lorette. Des faits de nature à exciter la malveillance s'étaient passés dans cette église. Pour couper court à la malignité publique, l'autorité diocésaine publia cette Ordonnance. Les comédiens et les amateurs que l'on rencontre fréquemment dans les chapelles y étaient étrangers.

DE L'ART RELIGIEUX EN GÉNÉRAL

ET EN PARTICULIER DES PEINTURES MURALES DE M. HIPPOLYTE FLANDRIN DANS L'ABBAYE SAINT-GERMAIN-DES-PRES.

SUITE (1).

L'Annonciation et le Buisson ardent. Texte (2): *Seigneur, envoie Celui que tu dois envoyer.* (Exode, IV, 13.) Je connaissais déjà une belle *Annonciation* par M. Auguste Pichon (3), l'ami de M. H. Flandrin et de M. Ingres. Je fus donc à même de me convaincre encore une fois de plus, combien le vénérable chef de l'école à laquelle ils appartiennent tous les deux, a su communiquer à ses élèves cette simplicité touchante qui, parfois, devient sublime. Un lis, dont la tige plonge ses racines dans un vase de verre, exprime, si je puis ainsi parler, la limpidité et la transparence de l'âme, la pureté exceptionnelle du cœur de l'humble Marie, à laquelle un ange vraiment céleste, annonce la volonté de Dieu. Le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe emportée dans un jet de lumière, qui embrase la modeste chambre de la Vierge, indique le mystère de l'Incarnation. Dieu va envoyer son fils sur la terre pour racheter les hommes de l'esclavage du péché, comme autrefois, sur le mont Horeb, du milieu du buisson ardent, il avait envoyé Moïse délivrer son peuple de la servitude d'Égypte. L'attitude de Moïse devant ce buisson embrasé et toujours vert, est d'un effet saisissant.

Naissance de l'Enfant Jésus, — Adam et Ève réprimandés par Dieu. Texte : *D'un homme vient la mort, et d'un homme vient la résurrection.* (Saint Paul, épître Ire aux Corinthiens. XV, 21.)

Adam et Ève, confus de leur nudité, fuient dans le feuillage qui ne saurait, tout en les voilant, les soustraire aux regards du Seigneur, debout devant eux; dans ses traits majestueux, si l'on reconnaît le Dieu irrité, on y retrouve aussi le père des hommes. Ève avait perdu le genre humain, la Vierge le sauve. Étendue sur un lit de planches, elle jette un regard d'amour sur ce fils qui va rendre à la vie ceux qui étaient morts dans Adam, sur ce bel enfant qui repose près d'elle. Saint Joseph, à gauche, est le voyageur obligé d'interrompre sa route; il a son bâton et son paquet à ses pieds; des anges assistent à cette scène, et l'un d'eux, par une ouverture de l'étable, développe une banderolle où resplendit le chant des Séraphins : « *Gloria in excelsis!* »

Adoration de Jésus par les Mages.—Balaam prophétise qu'un astre s'élèvera du milieu d'Israël. Texte : *Sur ceux qui habitaient la région de l'ombre..... la lumière s'est levée.* » (Isaïe, IX, 2.)

« Sur les genoux de sa sainte mère, reposait étendu l'en-» fant, comme la rose de Saron (4) dans la rouge lumière » de l'aurore..... »

» La bienheureuse Vierge inclinait sa tête sur son en-» fant, et, silencieuse, le pressait contre son sein; et de l'au-» guste mère les yeux souriants se remplissaient des lar-» mes d'une sublime félicité et d'un ravissement céleste. »

« Pleins de respect et de joie, les pèlerins s'inclinaient et « offraient l'or et les trésors de l'Orient ; des parfums bal-« samiques s'exhalaient dans l'air pur, autour des cheveux « bouclés de l'enfant. » (Krummacher (1).)

Voilà presque tout le tableau de M. Flandrin qui, en outre, a représenté saint Joseph, debout près de la Vierge, et devant l'étable, la suite singulièrement variée des mages. Une étoile avait guidé les mages vers *l'étoile brillante, l'étoile du matin*, ainsi que l'Apocalypse appelle le Messie (2). Balaam entrevoit cette étoile mystique au moment où, par ordre de Dieu, il bénit Israël que Balac, roi des Moabites, l'obligeait, par ses présents, à maudire au milieu des sacrifices. Point de feuillage, des tentes, des sables ardents, une victime sur l'autel, quelques personnages auprès du prophète et sa fameuse ânesse qui prouva que quand il plaît à Dieu,

..... Les plus grands clercs ne sont pas les plus fins (3).

Baptême de Jésus-Christ. — Passage de la mer Rouge. Texte : *Le sang vous sera un signe (de protection.)* (Exode, XII, 13).

Le baptême que donnait saint Jean, était, dit quelque part saint Jean Chrysostôme, comme un pont qui conduisait du baptême des Juifs à celui du Sauveur, plus haut que le premier, plus bas que le second. Cependant l'homme-Dieu qui devait dire à ses apôtres : « Allez, enseignez toutes les nations ; baptisez-les au nom du père, etc., » voulut lui-même être baptisé par le saint prophète qui ne se croyait pas digne de dénouer les cordons de la chaussure du Messie dont il annonçait la venue. Le Christ, debout, entré dans le fleuve jusqu'à mi-jambe, reçoit sur le front, de la main droite de saint Jean, placé sur un fragment de roche, légèrement incliné, et tenant de l'autre main un long bâton en forme de croix, l'eau du baptême qui coule d'une coquille. Ils ont pour témoins deux hommes et trois anges, sur les bords du Jourdain. L'eau du baptême arrache l'homme à la souillure originelle et le rend à la vie évangélique : l'eau de la mer Rouge arrache à ses ennemis le peuple de Dieu, après lui avoir livré passage vers la terre promise. La colonne de nuée, qu'on aperçoit au fond du tableau, qui éclairait et protégeait les Hébreux, symbolise aussi le baptême qui pareillement nous éclaire et nous protége. Le *Moïse* de M. Flandrin, dont le manteau pourpre est soulevé par le vent, a quelque chose de la majesté du Moïse frappant le rocher, dans la catacombe de Sainte-Agnès, qui semble avoir aussi inspiré Raphaël dans ses peintures du Vatican. Moïse fait un geste de commandement à la mer, et l'orgueilleux Pharaon avec toute son armée, devient le jouet des flots irrités et y sont engloutis « comme du plomb » (4). Près de Moïse, hommes et femmes prient ou dansent de joie au bruit du tympanon que déjà « la prophétesse Marie, sœur d'Aaron » tient en main, car tout à l'heure au son de cet instrument elle va, avec les femmes d'Israël, célébrer le grand Dieu qui « régnera toujours à jamais! (5) » Une mère, à genoux, les yeux au ciel, serre convulsivement dans ses bras son jeune enfant, debout, tout occupé à regarder ce qui se passe au loin ; on dirait qu'à son bonheur de posséder son cher fils, se mêle un reste d'effroi, en songeant qu'elle a failli le perdre. Et puis, un tout petit enfant dans son petit berceau, tout son univers, à lui, ne semble-t-il pas, par sa tranquillité au

(1) Voir le dernier numéro de la *Revue*.
(2) Des lettres d'or, style moyen âge, au-dessus des personnages que nous venons de passer en revue, reproduisent les textes latins dont je ne donnerai que la traduction.
(3) Salon de 1859.
(4) Nom commun à plusieurs cantons de la Palestine, et passé en proverbe pour exprimer un lieu fertile et agréable.

(1) Eichhoff. *Morceaux choisis d'Allemand*, T. I, p. 126.
(2) XXII, 16.
(3) Regnier. *Satire III.*
(4) Exode, XV, 10.
(5) Exode XV, 18 (texte hébr.)

milieu de cette terrible catastrophe, être l'image de l'abandon avec lequel l'homme doit se remettre aux mains de la Providence, quand il s'est écrié : « Garde-moi » comme la prunelle de l'œil, couvre-moi sous l'ombre de » tes ailes. » « Le Seigneur étant à ma droite, je ne chan- » cellerai pas! (1) »

Ces deux vers que Racine met dans la bouche de Joad, résument cette grande scène :

Il (Dieu) sait, quand il lui plaît, faire éclater sa gloire,
Et son peuple est toujours présent à sa mémoire (2).

Institution de l'Eucharistie. — Melchisedech bénit Abraham. Texte : *Du Nouveau-Testament il est le médiateur.* (S. Paul aux Hébreux, IX, 15).

Tout le monde connaît la *Cène* par Léonard de Vinci. Ce sujet est donc un de ceux qu'il n'est pas facile de traiter, parce que l'on ne peut guère s'écarter des traditions consacrées par les grands maîtres. Et pourtant que de peintres distingués se sont exercés sur ce sujet qu'ils ont cherché au moins dans les détails, à marquer au cachet de leur talent personnel! Ainsi, de nos jours, M. Louis Jaumot en a exécuté une fort remarquable à Lyon (3); on voit, partout, reproduite par la gravure, la belle tête du Christ de la *Cène* de M. Auguste Pichon (4). M. Flandrin lui-même en a peint une autre, malheureusement fort endommagée, dans la chapelle Saint-Jean, à Saint-Séverin. Toutefois, c'est encore avec émotion, que je contemple, à Saint-Germain des Prés, la reproduction grande et solennelle du dernier repas du Christ avec ses apôtres. Jésus debout, tient de sa main droite une hostie, et de sa main gauche, posée sur son cœur, il semble nous indiquer combien le Dieu de charité nous aime. Alors tout naturellement me reviennent à l'esprit ces beaux vers sur la conversion de Henri IV :

Il avoue, avec foi, que la religion
Est au-dessus de l'homme et confond la raison...
Le Christ, de nos péchés victime renaissante,
De ses élus chéris, nourriture vivante,
Descend sur les autels, à ses yeux éperdus,
Et lui découvre un Dieu sous un pain qui n'est plus! (5).

Le Christ, « est pour l'éternité, prêtre selon l'ordre de Melchisedech (6). » En effet, les sacrifices du pain et du vin que le saint patriarche, dans l'ancienne loi, offrait à Dieu, étaient le symbole du sacrement de l'Eucharistie. Dans le tableau de M. Flandrin, Melchisedech, vêtu de blanc, ayant à sa gauche trois acolytes, bénit Abraham, escorté d'hommes armés de lances. L'ensemble de cette belle composition est d'une remarquable dignité.

Les arcades de droite que nous allons examiner, ne reçoivent pas le jour à profusion comme celles de gauche, et l'on ne peut se dissimuler que les peintures en souffrent.

ÉDOUARD-GABRIEL REY.

(La suite au prochain numéro.)

(1) Psaumes XVI, XV, 8.
(2) *Athalie*, act, 1er, sc. 1re.
(3) Dans l'église Saint-Polycarpe. Les cartons de cette peinture murale ont figuré au Salon de 1859.
(4) Salon de 1846, commandée pour la cathédrale d'Amiens. La réduction de ce tableau, achetée par la *Société des Amis des Arts*, a figuré à l'Exposition universelle de 1855.
(5) *Henriade* chant X.
(6) *Tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech.* (Psaume CIX, 4.)

Nous donnons à nos abonnés, avec ce numéro, un *Tantum ergo* à quatre voix, de M. Achille Lesecq, et l'*Ange du printemps*, cantilène à la Vierge, pour deux voix, avec solo, par M. Grillié.

Ces deux morceaux, qui ont reçu la sanction du Comité de Patronage de la *Revue de musique sacrée*, se distinguent l'un de l'autre par des qualités que nos lecteurs apprécieront. Le premier, d'une allure simple et calme, convient parfaitement à sa destination. On ne reprochera pas au second un laisser-aller mélodique pleinement autorisé par le genre. Un cantique n'est pas un motet. La grâce italienne n'y est jamais déplacée. Si on en trouve beaucoup dans la mélodie que nous offrons à nos abonnés, nul n'aura le droit de s'en plaindre.

AVIS

AUX COMPOSITEURS DE MUSIQUE RELIGIEUSE

L'Administration de la *Revue* et du *Répertoire* de Musique sacrée offre à MM. les Compositeurs de Musique religieuse d'éditer leurs œuvres aux conditions suivantes :

1o L'auteur concède la propriété pleine et entière de l'ouvrage à M. E. Repos, Éditeur;

2o L'auteur paiera à l'Administration CINQ FRANCS PAR PAGE, grand in-8°, *pour la gravure de la musique*, et DIX FRANCS *pour la gravure du titre*, s'il y a lieu ;

3o A ces conditions, l'auteur recevra, *franco*, TRENTE EXEMPLAIRES de son œuvre.

E. REPOS, Libraire-Editeur responsable.
Imprimerie de L. TOINON et Cie, à Saint-Germain.

LE PLAIN-CHANT. TROISIÈME ANNÉE.—N° 12.—15 OCTOBRE 1862. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

70, RUE BONAPARTE, PARIS.

Le Comité de rédaction de la Revue de musique sacrée fait appel à toutes les personnes qui auraient à envoyer, à M. E. REPOS, Directeur responsable des articles (histoire, biographie, critique, enseignement, comptes rendus, etc.) ou des morceaux de musique pour chant ou orgue.

Les manuscrits déposés sont soumis au Comité qui les examine, les fait exécuter, si ce sont des compositions musicales, et les présente au vote secret de tous ses membres. — Les manuscrits rejetés sont rendus aux auteurs, sur leur demande, ou expédiés par la poste, sous enveloppe, non affranchis.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1861 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

RÉOUVERTURE DES CONFÉRENCES

SUR L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

10 octobre 1862.

Après une vacance motivée par les grandes chaleurs et la villégiature, la Conférence a repris ses travaux.

C'est le vendredi 10 octobre, à 8 heures du soir, que tous ses membres se sont réunis de nouveau dans la salle ou le Comité de la *Revue de Musique sacrée* tient ordinairement ses séances.

Les hommes éminents qui ont pris part aux premières discussions ont été heureux de se retrouver et de continuer avec les nouveaux venus l'étude des principes sur lesquels reposent la bonne exécution du plain-chant.

Le huitième mode, dont l'examen avait été ajourné, a été repris par la Conférence. Après une longue discussion et un sympathique échange d'opinions, on a pris des conclusions qui seront portées à la connaissance du public.

Les travaux de la Conférence jusqu'à ce jour ont eu pour objet l'emploi du dièze et du bémol dans le cas où le triton se présente. Comme nous l'avons dit précédemment, le dièze, improprement désigné comme note sensible, a donné lieu également à une vive controverse. Le parti auquel s'est arrêtée la majorité de la Conférence, ménage à la fois la composition caractéristique des huit modes et les habitudes modernes qu'on ne pouvait impunément oublier.

Dans les prochaines Conférences, on traitera la question du RHYTHME et de la PROSODIE. Quand ce sujet sera épuisé on abordera l'ACCOMPAGNEMENT.

Nous ne voulons pas insister sur l'intérêt que présentent ces réunions. L'assiduité avec laquelle on s'y rend, le zèle qu'on y apporte et l'empressement avec lequel on y prend la parole, disent assez l'attrait qu'elles offrent à ceux qui les fréquentent.

Un appel a été fait au clergé, aux artistes et aux amateurs pour toute la saison. Ceux de nos lecteurs qui n'auraient pas reçu de lettre d'invitation sont priés de considérer comme telle l'avis que nous leur donnons.

Les réunions auront lieu régulièrement les 24 OCTOBRE, 14 ET 28 NOVEMBRE, 12 ET 26 DÉCEMBRE, A HUIT HEURES PRÉCISES DU SOIR, *au Bureau de la* REVUE DE MUSIQUE SACRÉE, *rue Bonaparte*, 70.

Il ne sera pas fait de nouvelles convocations.

Les séances ouvriront à HUIT HEURES PRÉCISES DU SOIR et ne se prolongeront pas au delà d'une heure raisonnable pour les personnes qui viennent de loin.

LA RÉDACTION.

DE LA CONVENANCE

DANS LES ARTS.

Nous trouvons dans le grand ouvrage de M. le chanoine Jouve, sur l'*Esthétique chrétienne*, les lignes suivantes qu'il est bon de mettre sous les yeux des jeunes artistes.

« La convenance est une des principales et éternelles règles du beau. Elle ne souffre aucune exception, et rien ne saurait la suppléer. On chercherait vainement la beauté là où elle n'existe pas. Au contraire, les sujets les plus ordinaires, les monuments les plus simples tirent d'elle seule un certain genre de beauté qui plaît à l'esprit et le satisfait. Une statue d'une exécution commune, mais dont la pose, les draperies et surtout l'expression se trouveront en rapport avec la nature du personnage qu'elle représente, offrira ce genre de beauté qui vient de la convenance, et qui produit toujours son effet. Il en sera de même d'un édifice, d'ailleurs ordinaire, mais dont la disposition et les lignes principales seront en harmonie avec la destination à laquelle il a été affecté. C'est ce qui fait qu'une reproduction fidèle du Panthéon d'Athènes pourra être en soi quelque chose de fort remarquable, ce qui ne l'empêchera pas d'être aussi quelque chose de fort détestable, du moment où l'on voudra affecter à un temple chrétien ce type célèbre du temple païen. On dira peut-être que c'est là une vérité qui saute aux yeux. D'où vient donc qu'elle est généralement si peu comprise des hommes du métier ? »

« Terminons par un dernier exemple, que nous prendrons dans le domaine de la musique. »

« Je suppose que les meilleurs chanteurs et cantatrices des théâtres lyriques de Paris exécutent dans une église, pendant l'office divin et en présence d'un grand nombre de fidèles, quelques cavatines, duos, trios et chœurs de l'opéra du *Barbier de Séville* de Rossini, le tout accompagné d'un orchestre à la hauteur de cette musique si brillante, si originale, du grand maître italien. Sans doute, cette musique ainsi parfaitement rendue, sera, intrinsèquement, quelque chose de délicieux, de ravissant, et comme mélodie, fraîche, gracieuse, toute d'inspiration, et, comme harmonie, riche, variée, inépuisable dans ses heureuses combinaisons. Ce sera en un mot, en soi, de la belle, de l'admirable musique, tout comme au théâtre italien. Pourquoi donc l'audition d'une telle musique, en un tel lieu, et dans une telle circonstance, ne produira qu'un sentiment de répulsion e de dégoût sur toutes les personnes de cet auditoire qui conserveront encore une lueur d'intelligence et de bon sens ? Pourquoi se récrieront-elles et diront-elles avec toute raison que c'est là une musique détestable, du dernier mauvais goût ? Pourquoi ? parce que la convenance, cette règle suprême du beau en toute chose, est ici ouvertement violée, et quant aux paroles sacrées auxquelles on a osé adapter une musique si mondaine, et quant au lieu saint qui en retentit, et quant au personnel chargé de la rendre. Oui, cette musique si vive, si légère, si étincelante et si belle au théâtre, parce qu'elle y est à sa place, sera ici mauvaise, détestable dans toute l'acception du mot, parce qu'elle y sera déplacée de toutes manières. On aura beau objecter cet axiome trop facilement accepté : « L'art pour l'art. » Nous répondrons que la loi suprême de l'art, c'est la convenance et l'harmonie des choses, entre elles, et que du jour où cette grande loi aura été foulée aux pieds, tout, dans l'art, comme dans les institutions, se précipitera dans une profonde anarchie. Ceci est une preuve de plus des rapports intimes, nécessaires, qui existent entre le beau et le bien. »

Les réflexions générales que nous pourrions faire après l'article qu'on vient de lire n'ajouteraient rien à son autorité.

De tous les sentiments qui doivent animer un artiste, la convenance est le premier et le plus impérieux.

C'est elle qui le retient dans les bornes sévères du devoir et qui lui dicte l'emploi qu'il doit faire de ses inspirations.

La convenance a sa source dans le respect. L'artiste qui se montrera le plus respectueux pour le sujet qu'il traite, sera celui aussi qui s'écartera le moins des lois de la convenance.

Plus un sujet est élevé, plus l'artiste est tenu de considérer ce qui lui convient. Les arts religieux obligent plus que les autres à une grande discrétion. Leur objet étant ce que se propose de plus grand la conscience humaine, il n'est pas permis d'exercer envers eux cette familiarité dont s'accommode un sujet puéril.

Quand on songe au peu d'efforts que la convenance impose à la volonté de l'artiste, on se demande comment on a pu, particulièrement dans la musique religieuse, la méconnaître de tant de manières.

Nous savons bien que l'absence de tout enseignement esthétique dans les écoles n'est pas fait

pour favoriser le développement normal du goût parmi les jeunes artistes; mais le moindre dicernement des choses suffit pour qu'on ne confonde pas ce qui est propre à un sujet profane et ce qui convient à la musique religieuse.

Un compositeur ne doit jamais perdre de vue la nature des effets qu'il veut produire. Le salon a ses exigences qui ne sont pas celles du théâtre. L'église à les siennes, bien plus respectables et plus impérieuses que les autres. C'est par un sentiment de convenance que l'on a différencié certains genres en les qualifiant ainsi : musique de chambre, oratorio, symphonie, etc. Chacun d'eux est soumis à des conditions qui lui sont propres. La musique de chambre n'admet pas le caractère religieux qui distingue l'oratorio. Celui-ci ne saurait s'accommoder d'un scherzo badin qui a sa place dans le quatuor. Ce n'est point à dire qu'une musique légère soit mauvaise par elle-même, ni que l'expression musicale de la prière soit intolérable en dehors du temple; cela signifie seulement que la convenance gouverne tous les genres et n'autorise aucun empiétement de l'un sur l'autre.

On nous objectera que le théâtre n'y regarde pas de si près et qu'il n'est pas rare d'entendre sur la scène des fragments de musique d'église mêlés à la symphonie et au style de l'oratorio. C'est la vérité. Mais le théâtre qui cherche à susciter toutes les émotions doit nécessairement invoquer tous les genres et les procédés qui leur sont particuliers. Toutefois, nous ferons observer qu'au théâtre même il y a encore à prendre garde aux convenances du genre qu'on introduit un instant, ou qui appartiennent au sujet qu'on traite. Méhul dans *Joseph*, Rossini dans *Moïse*, Meyerbeer dans les *Huguenots* ne s'y sont pas mépris. Ils ont mis dans leur œuvre ce qu'on appelle aujourd'hui la couleur locale. Rien ne convient mieux aux accents de la prière que la grande et divine musique inspirée à Méhul par ces paroles: *Dieu d'Israël, père de la nature*. La mélodie large et puissante exprime bien l'invocation d'un peuple en proie aux angoisses de la famine. Le chant de Luther, dans les *Huguenots*, est aussi en situation. Introduisez-le dans *Moïse*, il sera ridicule et le parterre le moins éclairé le sifflera sans pitié.

Plus nous insistons sur l'obligation d'observer la convenance au théâtre, où elle ne touche pas au sentiment religieux de la foule, plus nous faisons ressortir les devoirs de l'artiste qui consacre tous ses talents à l'église.

C'est pour celui-là particulièrement que la convenance est une obligation de chaque heure. Elle est, pour ainsi dire, la meilleure partie de son talent. Il s'en écartera aisément s'il considère chaque partie de l'office comme un champ ouvert à son imagination, et les fidèles assemblés comme un auditoire venu là tout exprès pour admirer ses talents, sa belle voix ou l'agilité de ses doigts.

Par cela même que la musique religieuse est plus sévère que toute autre à l'endroit du respect, elle plus exposée aussi à être maltraitée.

Disons dans combien de circonstances on foule aux pieds ses lois les plus élémentaires. L'oubli de la convenance à l'église est chose si commune qu'il n'y a qu'à ouvrir les yeux pour en avoir un exemple. Que penser encore de ces organistes qui accompagnent le plain-chant avec une sorte de contre-point fleuri, sautillant et mesquin, ressemblant assez à une danse de singes ou de chiens savants ? Le moindre sentiment des convenances ne leur dit-il pas que ces diableries musicales ne sont pas faites pour porter les âmes au recueillement. Il n'y a pas de théories à leur opposer, c'est une simple question de bon sens et de bon goût. S'ils ne comprennent pas qu'une suite d'accords majestueux et graves est préférable à cette science alambiquée et de mauvais aloi, c'est qu'ils ne sont pas dans l'esprit du genre qu'ils sont chargés d'interpréter.

Dans les églises où règne encore l'ophicléide (on les compte par milliers), vous entendez cet instrument exécuter d'une note à l'autre un tas de fioritures barbares qui réjouissent fort les ignorants. Il est évident qu'il y a là encore un flagrant oubli de la convenance. Il serait facile de prouver à ces instrumentistes ambitieux que leurs ornements ne sont pas de saison ; qu'on ne va pas à l'église pour y étaler des colifichets, ni pour y faire de la grâce avec un instrument qui ne paraît pas taillé à cet effet.

Quelques organistes ne se gênent pas pour jouer des airs d'opéra pendant les offices. Dans une église qu'il est inutile de désigner, l'organiste avait l'habitude d'exécuter aux grandes fêtes l'ouverture de *Guillaume-Tell*. Il s'était fait une réputation avec ce morceau. On allait à l'église pour l'entendre et l'on en revenait satisfait. Tel autre, l'un des maîtres du clavier, exécutait dans la nouveauté du *Prophète* la marche célèbre de cet opéra. Les gens du monde admiraient son grand goût et des artistes même trouvaient cela superbe. Nous en sommes bien fâché pour cet organiste et pour ceux qui l'applaudissaient, mais il y avait là une inconvenance extrême. Rien à

l'église ne doit ressembler à l'opéra. Fût-on d'une mélodie profane un chef-d'œuvre de premier ordre, que nous le trouverions détestable en raison du lieu où il se présenterait.

D'autres se croient autorisés à épuiser toute leur science à l'église, sous le prétexte de faire de la musique sérieuse. Nous voyons encore dans ce fait quelque dédain pour la convenance. Où donc est-il écrit que la musique religieuse sera comme un canevas à la disposition des caprices d'un organiste? Est-ce à l'église qu'un harmoniste doit faire l'essai de ses combinaisons plus ou moins ingénieuses? Si vous n'êtes qu'un savant, étudiez donc les œuvres de ceux qui possédèrent la science et l'inspiration. Exécutez les œuvres de Haendel, d'Haydn, de Mozart, de Beethoven et de beaucoup d'autres, même parmi les modernes. Quand l'orgue ne prie pas avec les fidèles, il est de trop dans la maison que doit seule habiter la prière.

N'est-ce pas une pareille infraction des lois de la convenance qui introduit maladroitement dans les messes en musique certains effets d'instrumentation qui n'ont rien de commun avec l'esprit du culte. Un air de chasse exécuté par quatre cors charmera les promeneurs dans la forêt de Fontainebleau; mais si vous l'intercalez dans un *Gloria in excelsis*, vous soulèverez l'indignation des gens de goût.

Il en est de même de ces chanteurs efféminés qui entonnent un *Credo* comme une romance de M. Clapisson. Dès les premières paroles de l'affirmation de la foi chrétienne, vous voyez à qui vous avez affaire. Le *Patrem omnipotentem* s'échappe d'une bouche en cœur, timidement et amoureusement. Vous croyez entendre une élégie de Millevoye soupirée par un jeune malade :

« De la dépouille de nos bois
» L'automne avait jonché la terre,
» Le bocage était sans mystère,
» Le Rossignol était sans voix. »

Cela peut être très-attendrissant pour les échappés de salon qui aiment la mélodie incolore et la poésie étique, mais pour un esprit sain qui veut que le *Credo* soit dans la bouche du chanteur la profession énergique et solennelle de la foi chrétienne, c'est tout bonnement absurde et inconvenant; c'est à côté du sentiment qui inspira cette éloquente affirmation, c'est niais et souverainement ennuyeux.

Nous engageons donc les jeunes artistes à se bien pénétrer des paroles de M. le chanoine Jouve et à ne pas tomber dans les écarts que nous venons de signaler. La convenance, considérée dans tous ses rapports avec l'art, est une loi primordiale; mais à l'église elle est commandée par tout ce que la conscience a de plus respectable et de plus sacré. En la perdant de vue dans une œuvre mondaine, on risque d'encourir le blâme des juges sévères; en la méconnaissant dans une œuvre religieuse, ce n'est pas le blâme qu'on s'attire, c'est le mépris.

Louis ROGER.

LA CRITIQUE MUSICALE

ET LES CHANTRES D'ÉGLISE.

Toutes les fois qu'on élève la voix pour protester contre la façon dont le plain-chant est interprété dans presque toutes les églises de France, on ne manque jamais de soulever une tempête de récriminations, quand ce n'est pas d'invectives et d'insultes.

Nous ne connaissons pas un critique, si modéré qu'il soit dans ses expressions, qui n'ait été l'objet des plus vives apostrophes pour avoir osé dire ce que tout le monde pense à ce sujet.

Il semble que la personne des chanteurs auxquels est confiée l'exécution du chant dans les paroisses, soit protégée par une mystérieuse inviolabilité et que porter la main dessus soit une sorte de sacrilége.

Les hommes les plus éminents, dans un pays libre, sont exposés à la critique ; on censure les orateurs les plus illustres, au palais comme dans les chambres politiques, dans la chaire chrétienne comme à la Sorbonne et au collége de France. Les compositeurs, les virtuoses, les poëtes, les romanciers, les savants de l'Institut et les lettrés de l'Académie sont justiciables de l'opinion publique manifestée chaque jour par la presse; pas un homme, en un mot, revêtu d'un sacerdoce quelconque, qui n'ait à ses côtés toute une armée de censeurs. Et voilà que par la plus étrange des prétentions, ceux qui, chaque dimanche, interprètent le plain-chant dans les trente mille paroisses de France, voudraient se soustraire à une juridiction à laquelle se soumettent volontiers ceux-là même qui l'exercent.

Messieurs les chantres, à qui nous nous adressons, voudront bien nous permettre de ne pas partager leur scrupule à cet égard. Personne plus qu'eux ne dépend de la critique. Nous les rencontrons dans des circonstances toujours graves et solennelles qui ne souffrent pas la médiocrité du chant. Si la cérémonie des funérailles est

égayée, comme cela se voit souvent, par un lutrin maladroit, il y a plus qu'un outrage au goût, plus qu'un mépris des lois et de la dignité de l'art, il y a insulte à la douleur d'une famille, scandale réel pour tous ceux qui sont témoins de ce spectacle.

Lors donc que la critique prend la liberté de leur donner des conseils, elle use d'un droit d'abord, et ensuite elle obéit à une impérieuse nécessité.

Donner des conseils ce n'est point assez. Il y a l'erreur à signaler et à combattre, les coutumes routinières à sortir du bourbier, les entêtements et les ignorances à dissiper comme on chasse les ténèbres.

Quand un musicien ou un écrivain prend la plume pour flétrir un abus, il est bien rare qu'il n'ait pas raison sur quelque point. Le chant ecclésiastique ne diffère pas si essentiellement des autres arts que la connaissance qu'on a de ceux-ci ne puisse servir de point de comparaison pour le juger. D'ailleurs, il y a autant de manières de chanter faux, sans méthode et sans goût, qu'il y en a de chanter juste et selon la règle établie. Que les interprètes du plain-chant *connaissent*, comme on dit, *leur affaire*, cela n'implique pas impossibilité pour nous d'y entendre aussi quelque chose. Il serait au moins étonnant qu'il ne fût pas permis à un homme du monde, à un écrivain ou à un musicien, de donner son avis sur ce qu'il entend dans les chapelles. Il aura le droit de crier bien fort quand on lui fend les oreilles au théâtre ou dans les concerts, et il ne pourra pas se plaindre quand on les lui déchire à l'église? Ce serait là, il faut en convenir, une prétention exorbitante que justifierait difficilement la science de ceux qui rejettent tout contrôle.

Faisons remarquer en passant que la critique musicale n'a encore fait jusqu'à ce jour, pour ce qui concerne la musique d'église, que livrer au public des appréciations générales qui ne touchaient en rien aux individus. Que l'on consulte tout ce qui a été écrit sur l'exécution du plain-chant, on n'y trouvera pas un nom propre. S'il y est par hasard, ce sera, à coup sûr, accompagné d'un éloge.

Faut-il s'applaudir de cette abstention de la presse? Loin de le croire nous pensons, au contraire, que c'est une des causes qui ont retardé le progrès de la musique religieuse. La presse quotidienne se taisant, la presse musicale s'obstinant à garder le silence, on peut faire impunément à l'église la plus détestable musique. Dès lors qu'un chanteur ne relève que de lui-même, ou, ce qui est la même chose, d'une assemblée qui n'ose pas lui dire ce qu'elle pense de ses talents, la porte est ouverte à deux battants à tous les abus qui demandent à s'introduire et à tous les préjugés qui tiennent à s'imposer. L'absence d'un contrôle laisse dans l'erreur ceux qui y ont vécu, et ne prévient pas ceux qui vont y tomber. C'est une sorte d'arbitraire qui perpétue le mauvais goût et qui rend impossible l'œuvre de rénovation entreprise depuis quelques années.

La critique est nécessaire, parce qu'un conseil donné à propos profite toujours à quelqu'un. Si elle est redoutable, ce ne peut être qu'aux hommes sans valeur, sans présent et sans avenir, qui n'ont rien fait pour l'art religieux et sont incapables de rien faire. Les hommes qui ont appris, qui veulent apprendre encore, qui ont la capacité avec la dignité, ne la craignent pas et l'appellent au contraire de tous leurs vœux. Ce ne sont pas ces derniers qui entrent en colère quand nous passons le fer rouge sur la plaie: ce sont les autres, les incapables et les entêtés. Ce sont eux qui emploient la menace, l'anonyme et l'injure pour essayer de fermer la bouche à celui qui crie à la foule :

« Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne. »

A toutes les époques on s'est préoccupé de l'exécution du plain-chant et des moyens de la rendre meilleure. A ceux qui penseraient qu'il est puéril de donner tant d'importance à cette branche de la liturgie, nous opposerons l'opinion de dom Jumilhac. Elle est nettement exprimée dans un passage que nous transcrivons :

« Comme les ecclésiastiques font une profession plus particulière du chant de l'Eglise, et qu'il fait la principale et la plus ordinaire occupation de toute leur vie, il leur importe extrêmement de bien sçavoir les règles et les préceptes d'une chose dont l'ignorance ne leur seroit pas moins honteuse que scandaleuse et dommageable. On a dressé cet ouvrage pour en instruire ceux qui les ignorent, et pour les aider à rendre leur chant aussi parfait à l'extérieur qu'il le doit estre dans l'intérieur du cœur et de la disposition de la volonté. Car le sacrifice de leurs lèvres ne peut estre accepté et receu favorablement de Dieu ni donner de l'édification aux peuples, si outre la foy, l'attention, la révérence et les autres conditions dont il doit estre intérieurement accompagné, ils ne prennent soin de l'orner en mesme temps de toute la décence qu'il demande au dehors. Ce sacrifice est spiri-

tuel, mais pourtant le cœur y a part. Il commence dans le cœur, mais il s'achève par la langue : et, comme dans l'un et l'autre il est œuvre et service de Dieu, il faut aussi qu'il se fasse d'une manière digne de Dieu, comme parle l'Apostre. »

Et ailleurs :

« Par où il est facile de juger de quelle conséquence est le chant, et combien il est à souhaitter que ceux qui y sont employez y apportent la diligence, l'attention et l'exactitude requises, afin que les fidelles ne soient pas privez du fruit et de l'utilité qu'ils en peuvent tirer. Pour cet effet, il faut se donner la peine d'apprendre les préceptes et la véritable pratique du chant; car l'on ne peut pas les observer sans les sçavoir, et l'on ne doit en cecy jamais se fier ni au seul chant naturel, ni à la seule imitation, parce que l'un et l'autre est trompeur; et ceux qui se conduisent ainsi, sans se rendre attentifs aux règles, sont comme des aveugles qui marchent sans guide, et ils commettent une infinité de manquements dont ils ne s'apperçoivent pas; ils s'en forment ensuite une mauvaise habitude, qui corrompt l'harmonie et la douceur du chant, et qui, par conséquent, en énerve toute la force. Quel désordre n'apporte pas, et dans les bonnes mœurs et dans la piété, le chant qui est altéré et corrompu par le mauvais usage et par la mauvaise coutume. »

Dom Jumilhac, tout en donnant de sages conseils, qualifie assez durement les écarts dont les chantres de son temps n'étaient pas plus exempts que les nôtres. Nous ignorons s'il eut beaucoup d'ennemis; dans tous les cas, nous croyons que ses réflexions, excellentes au XVIIe siècle, ne le sont pas moins aujourd'hui. C'est pourquoi nous les livrons aux méditations de tous ceux qu'exaspère à tort le franc-parler de la critique.

L. C. LAURENS.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE EN ALLEMAGNE

SON ÉTAT ACTUEL.

FIN (1).

25 juillet 1862.

Avec *Michel Haydn* la musique d'église se perd presque totalement. On ne peut guère, depuis ce temps, en parler sans profaner le mot de musique sacrée. Deux maîtres seulement forment, sous certains rapports, une exception : ce sont *Preindl* et *Elbler*. Leurs compositions attestent un esprit sérieux, quoique leurs longueurs les rendent souvent fort ennuyeuses. Elles décèlent la connaissance du contre-point et le respect de leurs auteurs pour les anciens maîtres.

(1) Voir le dernier numéro.

Aiblinger et *Drobisch* peuvent encore être cités à côté d'eux, bien que, dans les compositions d'Aiblinger, l'essai d'un mélange du vieux style italien et des procédés modernes soit désagréable par la raideur qu'il donne à la pensée et à la forme.

Avec *Mozart* et *Haydn*, comme avec *Beethoven* et plusieurs autres, l'élément dramatique s'introduisit dans la musique d'église.

Selon nous, ce n'est pas pécher que de ne pas accorder à ces maîtres, au point de vue de la musique d'église, les lauriers qui ceignent leur front à tant d'autres titres (1). La plus belle et la plus digne œuvre de cette période est certainement le *Requiem* de Mozart; ce qui prouve, plus que jamais, que ce héros avait un talent extraordinaire pour la musique sacrée.

Les compositeurs de musique religieuse tels que *Hummel*, *Reissiger*, *Weber*, *Schneider*, *Fridrich* et d'autres maîtres, ne peuvent se caractériser dans leurs œuvres que par cette désignation : le théâtre à l'église. Ce jugement, dans les circonstances actuelles, n'est cependant pas un blâme à l'adresse de ces maîtres.

Mais ceux qui se sont égarés le plus tristement, ce sont ces musiciens qui n'ont écrit pour l'Église qu'en vue de faire une œuvre amusante. Leur nombre est très-considérable et c'est pour cette raison que je renonce à citer des noms. *Emmerich*, *Schiedermaier*, *Diabelli*, *Dreyer*, *Paucsh*, *Keller* et toute la masse de ceux qui se croient musiciens, lorsqu'ils savent aligner trois notes sur une portée, caractérisent cette direction.

Un meilleur esprit s'est cependant emparé de notre époque. On commence à voir les dangers qu'il y aurait à persister dans cette voie détestable.

B. *Volkmann*, à Pesth, musicien très-érudit, compte parmi les rares compositeurs dont les ouvrages respirent le sentiment religieux et une vraie piété.

Ce compositeur ne traite pas les paroles du

(1) Nous aurions plus d'une réserve à faire en ce qui touche aux opinions du docteur Mettenleiter sur la musique religieuse de Haydn et de Mozart. Nous nous contentons de déclarer que nous laissons à notre éminent et honorable correspondant la responsabilité de ses appréciations.

(*Note de la Rédaction.*)

texte d'après la manière indigne, pleine de petitesse, des compositeurs dramatiques, (à qui cependant nous ne voulons pas déclarer la guerre sur le terrain qui leur est propre); il comprend le saint sacrifice comme une sainte action, il s'identifie dans son importance et n'oublie jamais la réciprocité qui existe entre le prêtre officiant et les fidèles.

Il ne se montre donc jamais subjectif, mais objectif; il ne se laisse pas tomber dans les inégalités passionnées, mais il chante toujours tranquillement, sans passion, plein d'humilité et de confiance.

On peut facilement reconnaître, d'après ce que nous venons de dire, quelle est l'action artistique de Volkmann, et quelle est la valeur de ses œuvres.

Sans être dépourvues de mélodie, ses compositions ont une harmonie magistrale qui s'y déploie avec tous les secrets de l'art. Mais il faut ajouter qu'elles sont toujours claires et très-compréhensibles; ce qui prouve la grande habileté de l'auteur. Ces ouvrages ont ce cachet de facilité, ce cachet de savoir-faire, qui manque si souvent à beaucoup de compositeurs. Ce que nous avons dit s'applique aussi à ses chants religieux pour cinq et six voix avec accompagnement d'orgue.

Trois autres compositeurs remarquables de musique religieuse, ce sont: *Arvey*, *Damer*, *Kranach*. Je connais de chacun d'eux un psaume (96), (24), (137), pour deux chœurs *alla capella*, ou pour chœur et orchestre qui appartiennent à ce que les temps modernes ont produit de mieux en ce genre. Ces psaumes sont parfaitement instrumentés.

On doit dire la même chose d'*Engel*, dont l'oratorio « *Winfried* » dénote une étude approfondie de la musique religieuse, quoique le côté original y laisse quelque peu à désirer. *Fink* et *Jonschel*, ainsi que le célèbre *Kalivoda*, avec leurs chants sacrés pour quatre voix inégales; *Orturer* et *Behrens* avec leurs hymmes pour trois voix et orgue; *Pearsalt* avec son *Salve Regina* à quatre voix, ne se distinguent pas moins par leurs qualités précieuses et leur sentiment religieux. Par contre, je ne recommanderai pas chaudement les compositions pour l'église de *Kempter*, *Fuhrich*, et *Rampis*. Leurs compositions, bien qu'elles puissent être de bons ouvrages comme musique, ne sont cependant pas propres au service du saint sacrifice; le sentimentalisme ainsi qu'une trop grande allure mélodique y prédominent d'une façon trop exclusive. Avant tout il faut dans la musique religieuse que l'harmonie domine; l'harmonie étant le symbole de la foi, de l'espérance et de la charité des familles chrétiennes, il faut que le subjectivisme l'emporte sur l'objectivisme. *Rampis* cherche, en combinant le style ancien avec le style moderne, à créer une espèce de conciliation entre les nécessités et les aspirations du goût ancien et du goût moderne : mais cela n'est pas grand'chose et ne conduit à aucun résultat, même partiel. Le célèbre éditeur de musique, *Leuckart*, à Breslau, s'est attiré l'estime de tous les artistes et amateurs de bonne musique par ses publications si diverses et si intéressantes.

La maison *Leuckart* possède un vrai *trésor de musique d'église;* nous citons entre autres: les *Missas* et *Vesperas*, de *Hahn* et *Schnabel*, (tous les deux maîtres de chapelle à Breslau), les œuvres de *Brosig*, (organiste de la cathédrale), *Gottwald et Broer*, tous pour quatre voix avec accompagnement d'orchestre et partie d'orgue obligée.

La renommée européenne de *Hahn* et de *Schnabel* nous dispense d'ajouter aucune réflexion à leur nom. Il nous suffit de citer du premier la messe qu'il a composée expressément pour l'intronisation du cardinal *Diepenbrock* et dont la dédicace fut acceptée par ce célèbre prince de l'Église.

Les œuvres de *Brosig* sont dans les mains de tous les organistes, et on les estime presque autant que la célèbre collection des œuvres pour orgue d'*Adolphe Hessé*, publiée chez le même éditeur.

Nous pensons que le monde musical connaît et estime la fameuse œuvre de Brosig « *Choraux et cantiques* » qu'il a publiée sur la demande et avec l'approbation du Cercle des arts diocésains de Breslau, et qui se caractérise si grandement par le choix des anciennes mélodies, ainsi que par les tonalités anciennes appliquées à l'accompagnement des cantiques, en respectant scrupuleusement leur caractère particulier dans l'harmonisation. Dr METTENLEITER.

(*Traduction de G. Schmitt.*)

RÉSUMÉ HISTORIQUE

DES MORCEAUX CHANTÉS PENDANT LA CÉLÉBRATION DU SERVICE DIVIN

MESSE.

Le mot *messe* vient de l'hébreu (selon Baronius) *Missach*, qui signifie *Oblatum*, oblation, ou du latin *Missa*, *Missorum*, de l'usage établi dans la primitive église de

renvoyer les Cathécumènes, les pénitents et les excommuniés, lorsque le diacre disait *Ite missa est*, après la lecture de l'épître et de l'évangile. Cette partie du saint sacrifice est appelée *messe des cathécumènes* (1) par le concile de Valence, tenu en 374 : l'autre partie, depuis l'oblation, s'appelait *messe des fidèles*.

Dans l'origine, la messe se réduisait à la fraction du pain et à la prière (actes des apôtres).

Dans les siècles suivants, l'ordinaire de la messe fut fixé par les papes et par les saints dont voici les noms: Damase Ier, Célestin, Gélase, Sixte Ier, Sergius, Bazile, Ambroise, Grégoire, etc., etc.

Il y a la messe basse et la messe chantée ; nous ne nous occuperons que de celle-ci, et ne parlerons que des morceaux qui se chantent (2).

Introït, vient du mot latin (*introitus*, entrée).

C'est le premier morceau que les chantres entonnent au commencement de la messe, et la première prière particulière de la fête.

C'est le pape saint Célestin Ier (mort en 432) qui a introduit l'usage des antiennes pour l'*Introït*. Autrefois cette antienne était suivie d'un psaume entier; à présent on n'en dit plus qu'un verset et le *Gloria Patri* (3).

Kyrie eleison, vient du grec (*kurie*, Seigneur, *eleèson*, aie pitié). Cette prière (ou litanie) suit immédiatement l'*introït*. C'est le pape saint Grégoire Ier (mort en 604) qui a introduit cet usage universellement observé dans l'église romaine (4).

Gloria in excelsis Deo. Le *Gloria* appelé aussi l'hymne angélique, suit le *Kyrie eleison*. C'est le pape Télesphore (mort en 139) qui a ordonné qu'on le dirait à la messe, mais il n'en a fait que le commencement. Saint Hilaire qui vivait vers la fin du IVe siècle fit le reste (5).

Graduel, vient du latin (*Gradus*, degré). Ce morceau se chante après l'épître. On le chantait autrefois sur les degrés ou marches du Jubé ou de l'Ambon. Ce fut saint Ambroise (mort en 397) qui l'introduisit dans l'office.

Trait, du latin *tractus*, morceau qui suit immédiatement le graduel et qui remplace l'*Alleluia* pendant le temps de pénitence et dans l'office des morts. On doit son introduction dans l'office, à saint Ambroise.

Alleluia, mot hébreu qui signifie *louez le Seigneur*. Saint Jérôme (6) est le premier qui en ait introduit l'usage dans nos offices (7). Saint Grégoire le Grand (mort en 604), ordonna qu'on le chanterait toute l'année. Dans la suite, l'église romaine le supprima dans l'office et dans la messe des morts. Elle le supprima aussi dans tous les offices du carême et y substitua ces paroles. *Laus tibi Domine*, *Rex æternæ gloriæ* (pour les vêpres). Le quatrième concile de Tolède en fit une loi expresse, qui a été adoptée dans les autres églises d'occident (8).

Prose ou *sequentia, sequence*, du latin *Prosa*, morceau qui se chante après l'*Alleluia* et avant l'Evangile dans les jours de fêtes.

Ce n'est que vers le IXe siècle qu'on a commencé à chanter des proses dans l'église.

Le premier auteur qui en parle est Notker, moine de Saint-Gal qui écrivait vers l'an 880.

Il assure avoir vu plusieurs proses dans un antiphonaire de l'abbaye de Jumiège, brûlée par les Normands en 841.

Les principales proses sont : Celle de Pâques, *Victimæ Paschali laudes*, l'auteur en est inconnu. Celle de la Pentecôte, *Veni sancte Spiritus*, attribuée par quelques-uns au roi Robert, mais composée plus vraisemblablement par Hermanus Contractus, moine qui vivait au commencement du XIe siècle. Celle du Saint-Sacrement, *Lauda Sion, Salvatorem*, eut pour auteur saint Thomas d'Aquin, qui vivait au XIIIe siècle. Celle des morts *Dies iræ*, attribuée d'abord à saint Grégoire, puis à saint Bernard, puis à Humber, est du cardinal Frangipani (selon Malabranca). Le *Stabat Mater* fut composé par Jacopone qui vivait au XIVe siècle, etc., etc.

Credo, du latin (je crois). C'est le symbole des apôtres (1). Il a douze articles. Le pape Damase Ier, établit qu'après l'Evangile, l'on dirait le symbole de Nicée, complété au Concile de Constantinople. Il n'est que le développement du premier, c'est celui que nous chantons.

Offertoire, du latin *offerre*, offrir. Partie de la messe ou le prêtre offre à Dieu le pain et le vin avant de les consacrer. L'offertoire fut ajouté par saint Grégoire Ier.

Ce morceau se chantait pendant que le clergé et les fidèles se présentaient à l'autel avec les offrandes (le pain et le vin nécessaires au saint sacrifice et à la communion des fidèles).

Préface, du latin *prœfatio*. Partie de la messe que le prêtre chante avant le canon. Cette formule de prière est très-ancienne, elle remonte presque au premier siècle de l'ère chrétienne; c'est un fort beau reste de l'ancienne musique grecque.

Sanctus, mot latin, saint. Il suit immédiatement la préface. Ce fut Sixte Ier (mort en 125), qui ordonna que l'on chantât ce cantique de louanges et de gloire au Seigneur Dieu des armées.

O salutaris hostia (*O salutaire hostie*). Morceau qui se chante pendant que le prêtre élève l'hostie. L'usage de chanter cette hymne à la grand'messe s'établit en France sur la fin du règne de Louis XII (1514) pendant la maladie qu'il fit après la mort de la reine Anne de Bretagne et dont il mourut.

Précédemment, l'élévation se faisait en silence. La coutume de se prosterner au son d'une clochette remonte au XIIIe siècle, sous le pape Innocent III (2).

Oraison dominicale, autrement dit *Pater noster*. Cette prière remonte à Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même qui l'adressait à Dieu le père, et qui l'apprit à ses disciples. Elle a toujours fait partie de la liturgie.

Agnus Dei. (*agneau de Dieu*), prière qui se chante après le *Pater noster* et qui se répète trois fois. C'est le pap Sergius Ier (mort en 701) qui l'établit.

Communion, du latin *communio*. Morceau qui se chante pendant que le prêtre donne la communion aux fidèles. Saint Aurélien qui fut archevêque d'Arles, l'an 546 en recommanda l'usage. Saint Germain de Paris, contemporain de saint Aurélien, appelle ce morceau *Trecanum*.

Adrien Gros,

Maître de chapelle de Saint-Germain des Prés.

(1) Les cathécumènes étaient ceux qui se préparaient au baptême par l'instruction. Ils ne pouvaient assister à la consécration.

(2) C'est vers la fin du IVe siècle que saint Ambroise et le pape Damase introduisirent la musique dans les églises pendant la célébration des offices.

(3) On croit que ce fut le pape Damase, en 368, qui ordonna qu'à la fin de chaque psaume, on chanterait le *Gloria Patri*.

(4) A Milan on dit trois fois le *Kyrie* après le *Gloria in excelsis*, et trois fois à la fin de la messe, sans dire *Christe eleison*. Cet usage vient de l'Église latine.

(5) Quelques-uns disent qu'il avait été composé par les apôtres mêmes.

(6) Saint Jérôme vint à Rome en 378 et fut secrétaire du pape Damase.

(7) Le verset de l'*Alleluia* de la messe est généralement attribué à saint Ambroise.

(8) Dans certaines églises on y enterrait solennellement l'*Alleluia* la veille de la Septuagésime. (*Statuts de l'église de Toul.*)

(1) Ici commençait la messe des fidèles.

(2) Ce fut Gui Paré, son légat, étant à Cologne en 1201, qui l'ordonna.

CHRONIQUE

ÇA ET LA

Pendant nos vacances, nos courses vagabondes nous portent çà et là, tantôt à gauche, tantôt à droite, au Midi, au Nord, en Vendée comme en Alsace.

Curieux par nature, observateur par instinct, aimant avant tout les belles choses et désireux de nous instruire, nous parcourons villes et campagnes en nous inquiétant surtout de l'état de la musique religieuse, du plain-chant et des orgues.

Cela étant un peu notre devoir et, qui plus est, une occupation qui nous plaît fort, nous penserions manquer à notre programme en faisant autrement.

Une invitation très-honorable conduisit nos pas ces jours derniers à Amiens, la belle et charmante capitale du département de la Somme. Après avoir donné quelques heures au plaisir d'une charmante promenade dans la ville et ses environs, nous extasiant presque autant que le bon roi Louis XI sur la multitude des canaux qui serpentent capricieusement à travers la vieille ville, nous

allâmes en compagnie de notre honorable ami, *M. Adrien Gros*, maître de chapelle de Saint-Germain des Prés à Paris, visiter l'église Saint-Jacques. J'avais un motif secret qui me faisait faire ma première visite à l'instrument de M. Verschneider. Cet excellent facteur m'avait parlé plusieurs fois, et avec une légitime satisfaction, de cet orgue construit par lui. Son achèvement et sa réception datent à peine d'une année. Je me réjouissais donc fort de trouver un bel instrument et je m'apprêtais à le jouer de mon mieux. Nous montâmes à la tribune; je m'installai devant les trois claviers et après avoir jeté un coup d'œil sur la registration, je me livrai à mon inspiration. Mais, oh! horreur, dès le premier accord je reculai épouvanté. Ce que j'entendis était indescriptible; mes doigts et mes pieds étaient impuissants à tirer autre chose qu'un chaos de sons sans harmonie. Quelle déception! Je m'inquiétai de l'organiste, on me répondit qu'il était en ville à badigeonner une maison!

Je descendis profondément décontenancé, mais arrivé en bas j'eus le premier mot de cette énigme. Comment, un instrument qui a coûté tant d'argent à la paroisse, un instrument dont mon honorable ami et collègue, M. Battiste (chargé l'an passé de la réception) avait fait un bel et bien mérité éloge, le laisser ainsi exposé au soleil dévorant, qui dans les grandes chaleurs échauffe le métal des tuyaux et rend tout accord impossible; comment, on croit donc qu'un instrument une fois installé n'a plus besoin d'aucun entretien, d'aucun soin, d'aucune surveillance?

Les oreilles des paroissiens ne comptent donc pour rien et la musique que l'on exécute sur un instrument négligé pareillement est donc de la musique religieuse?

Comment, la ville d'Amiens qui possède une foule d'artistes musiciens, ne peut donc pas fournir un organiste qui ait soin de son instrument, le soignant, le caressant et l'aimant? Comment, personne qui pour l'amour de l'art (laissons de côté la question des appointements), accepte la mission de soutenir la musique religieuse, de la propager et de la faire aimer! Nous penserions faire injure aux artistes amiénois en les croyant capables d'une telle indifférence.

Et ce qui est peut-être aussi grave, que devient la réputation du facteur qui a passé ses jours et ses nuits à faire un bel instrument? Ce n'est pas en payant *recta* le montant d'un devis, que l'on récompense un artiste; non, c'est en soignant, c'est en entretenant bien l'instrument, c'est en le faisant jouer par un artiste consciencieux que vous rendez honneur au facteur qui a attaché son avenir à ses œuvres.

C'est dans cette espérance et dans leur amour pour l'art que la plupart des facteurs d'orgues font des efforts qui, au lieu de les enrichir, leur impose des sacrifices souvent bien difficiles à supporter. La délicatesse nous oblige de ne rien ajouter de plus; les faits sont là.

Tout conseil de fabrique d'une église doit passer un contrat avec le facteur pour l'entretien de l'orgue et tout facteur doit revoir son instrument au moins trois fois par an, sous peine de voir l'épée de Damoclès consistant pour les fabriques en une nouvelle et inévitable dépense d'argent; et, pour le facteur, en la perte de sa réputation. Il y a cependant bien de choses qu'un organiste peut faire lui-même en l'absence du facteur, telles que l'accord des jeux d'anches, le relèvement des touches du clavier, la cessation d'un cornement. Nous nous proposons du reste d'écrire très-prochainement un petit opuscule sur l'entretien de l'orgue, pour MM. les organistes. Le cœur navré, nous nous rendîmes à la cathédrale. Nous fûmes très-bien reçus par M. le docteur Corbeiller, l'un des médecins les plus distingués de la ville et amateur distingué de musique, chargé depuis quelques années de jouer l'orgue de la cathédrale.

Par une délicatesse exquise, M. le docteur Corbeiller refuse les appointements de 600 francs alloués à la place d'organiste et les réserve pour une réparation probable de l'instrument. L'orgue de la cathédrale est un bel instrument très-bien conservé. Il fut réparé par M. *John Abbey*, il y a environ vingt à vingt-cinq années.

Là du moins nous avons pu exécuter quelques morceaux avec une certaine satisfaction, et nous pensons qu'une addition de quelques jeux de gambe faite avec intelligence pourrait faire de cet instrument l'un des meilleurs des départements circonvoisins. La journée se trouvant déjà avancée, nous nous retirâmes, remettant au lendemain la continuation de nos visites.

Le jour après j'eus l'honneur d'être présenté à M. l'abbé Boucher, maître de chapelle de la cathédrale. J'ai causé longuement avec ce prêtre, aussi modeste que savant musicien, et j'ai la joie de pouvoir annoncer à nos lecteurs que M. l'abbé Boucher a bien voulu, sur ma demande, être correspondant de la *Revue*, et nous fournir sur l'état de la musique religieuse dans le département de la Somme d'intéressants travaux.

M. l'abbé Boucher a composé une messe à quatre voix d'hommes pour l'Orphéon d'Amiens qui, quoique n'ayant encore qu'une existence d'une année, s'est déjà bien distingué, sous la direction de MM. Morel et Alexandre. Cette messe a été exécutée à plusieurs reprises avec un grand succès.

M. l'abbé Boucher nous a offert un exemplaire de sa messe que nous avons lue avec beaucoup d'intérêt, et nous y avons trouvé de grandes qualités jointes à un très-grand sentiment religieux.

Il est fâcheux que l'organisation actuelle du chant de la cathédrale ne permette pas à son habile maître de chapelle de donner un plus grand développement à la musique religieuse proprement dite, car on n'y chante que le plain-chant à la basse et aux grandes fêtes avec l'aide du séminaire un faux-bourdon à quatre parties.

Avant de quitter Amiens, nous visitâmes encore l'église Saint-Remi, possédant une orgue à trois claviers et de trente jeux à peu près.

Nous ne pouvons en dire beaucoup de bien, l'ayant trouvé dans un état analogue à celui de Saint-Jacques. M. Mohr, cousin de l'excellent chef de musique du régiment des Guides, y est attaché en qualité d'organiste. Nous avons vivement regretté qu'une absence fortuite nous ait empêché de faire sa connaissance.

Le train de Londres passant, nous y prîmes place et après une course folle de deux heures, nous atteignîmes Paris, nous réjouissant de pouvoir, dans quelques heures, délecter notre âme sur l'instrument roi de Saint-Sulpice.

GEORGES SCHMITT.

VARIÉTÉS.

VOYAGE D'ADOLPHE HESSÉ

EN ANGLETERRE ET EN FRANCE.

Nous avons pensé que nos lecteurs ne liraient pas sans intérêt le récit que M. Adolphe Hessé, organiste et directeur de la musique du roi de Prusse, a fait de son récent voyage à l'Exposition de Londres. Nous avons dû supprimer des détails qui eussent perdu tout leur sel dans la traduction.

Les appréciations d'un compositeur aussi éminent ne pouvant pas être indifférentes aux artistes et aux amateurs, cela nous a décidé à maintenir les passages étrangers à la spécialité de cette *Revue*.

. . . .

Après déjeuner, je n'eus rien de plus pressé que de me rendre à Fleestreet, de monter dans un omnibus portant : *Exhibition*, et, moyennant six pences (douze sols), de me faire conduire au bâtiment de l'Exposition, situé à deux lieues de là. Le ciel s'était éclairci un peu, la température s'était également adoucie; et, enfin, je descendis près de cette imposante construction.

L'impression que je ressentis, en entrant, était tellement saisissante, que je ne saurais en donner une idée.

Je ne m'attendais pas à une pareille grandeur ni à tant de magnificence, malgré le souvenir encore très-vivace de l'Exposition de 1851, que j'ai bien souvent visitée.

Après avoir arpenté ce bâtiment gigantesque, une fois dans sa longueur, une seconde fois dans sa largeur, je me mis à la recherche des instruments de musique.

Les magnifiques pianos de *Collard* et de *Breadwood* m'attirèrent tout d'abord.

Je les jouai et fus invité très-poliment à revenir souvent, ce que j'acceptai. C'est dans la matinée que je les jouais, au moment où régnait encore un peu d'ordre et de tranquillité, toujours devant un nombreux auditoire.

Dans les après-midi, j'examinais les orgues, dont le plus

grand, un trente-deux pieds, construit par *Willis*, est d'un effet grandiose.

Au rez-de-chaussée se trouvait un orgue de quarante jeux, construit par *Forster*. Il sonnait bien ; mais il avait un extérieur fort singulier.

Les tuyaux de la montre, en étain, étaient peints comme si l'instrument était destiné aux Chinois. La partie supérieure du buffet manquait totalement, comme cela se voit souvent ; les tuyaux sont tous exposés à l'envahissement de la poussière.

C'était la même chose dans la cathédrale de Saint-Paul, où des tuyaux en étain, devenus noirs, se trouvent à côté de tuyaux dorés, placés sans goût et sans raison.

Un monsieur *Watson* jouait tous les jours à quatre heures devant un nombreux public sur l'orgue de *Forster*. On nous faisait entendre la *Marche de la Norma*, des morceaux de *la Somnambule*, la *Marche du Prophète* (horreur !), l'ouverture de *Tancrède*, et beaucoup d'autres morceaux, profanant l'instrument-roi. M. *Watson* recevait après chaque morceau, que du reste il exécutait avec une certaine habileté, de formidables applaudissements. On insista pour que je me fisse entendre aussi ; mais je ne pouvais pas me déterminer, étant sûr de faire peu d'effet avec ma bonne manière allemande.

Lors de la première Exposition, en 1851, c'était autre chose ; j'avais alors, entre autres auditeurs : *Cramer*, *Neukomm*, *Hiller*, *Hilles*, *Thalberg*, etc., et je jouai avec enthousiasme.

Je préférai donc cette fois ne jouer que du piano. De temps à autre, il régnait un bruit épouvantable. Souvent on faisait l'intonation des jeux d'anches d'un orgue non achevé, des octaves tout entières hurlaient ; j'entendis aussi, sur quatre pianos, placés l'un à côté de l'autre, jouer en même temps divers morceaux. Une fois, lorsque j'essayai les instruments vraiment supérieurs de *Steinwey et fils*, de New-York, huit grosses cloches d'église suspendues dans le voisinage se mirent à sonner à toute volée et ne cessèrent qu'au bout d'une demi-heure. C'était un vacarme de tous les diables, un bruit à rendre fou, un véritable cataclysme. Les prix de 250 jusqu'à 260 livres sterling pour les pianos à queue des meilleures fabriques de Londres, sont pour la France et pour l'Allemagne tellement exorbitants que l'on trouve très-rarement un pareil piano sur le continent.

. . . .

Le dernier concert de la nouvelle Société philharmonique a eu lieu le 18 juin à Joures-Hall.

La salle est belle, grande et haute, l'acoustique parfaite. Le chef d'orchestre, nommé ici conducteur, est un M. *Dr. Wylde*. L'orchestre était composé, d'après le programme, dans lequel figuraient les noms des exécutants, ainsi que les motifs des pièces : de vingt premiers violons (B. Molique et Blagrove indiqués comme violons-solos) ; dix-huit seconds violons, douze altos, dix violoncelles et treize contre-basses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, tymbales (Drums), grosse caisse, triangle et une harpe. L'ouverture en *si bémol* d'*Elisa*, de *Cherubini*, commençait la première partie. Cette composition est une des plus faibles de ce maître, l'intérêt ne croît pas au fur et à mesure de l'exécution. Elle fut parfaitement jouée. Une grande force, du feu et une pureté d'intonation, ainsi qu'une parfaite observation de la dynamique, étaient les parties saillantes de cet orchestre, et l'on s'apercevait bien qu'il n'y avait ici que les meilleurs artistes. Après cette ouverture, la signora *Trebelli* chanta dans le courant de la soirée l'air du *Barbier de Séville* (en *mi bémol*), un autre misérable air sans valeur de *Mercadante*, dont elle exécuta les fioritures sans esprit avec un grand succès ; et un air des *Huguenots*.

Le maître de concert, *Backer*, exécuta le deuxième concerto pour violon de *L. Spohr*, sinon avec la manière magistrale nécessaire, au moins avec expression, clarté et brio.

La première ritournelle, exécutée par tous les instruments à cordes, est déjà d'un joli effet. La fin de la première partie était la *Symphonie pastorale de Beethoven*, dont la première phrase a été trop traînante ; la scène au bord du ruisseau, n'était point assez tranquille.

Le *Scherzo* et l'orage ont été très-bien rendus ; mais les sentiments reconnaissants, après l'orage, furent exécutés presque en mouvement de valse, de sorte que vers la fin les figures en doubles croches, se succédant l'une l'autre, devenaient un murmure incompréhensible.

M. *Wylde* ne paraît pas connaître la vraie conception de cette symphonie.

Dans la seconde partie du concert, M. *Nicolas Rubenstein* (ne pas confondre avec son frère *Antoine*) joua la *Polacca* pour piano de *Weber* dont, en *mi*, Litzt a fait une salade piquante.

Il a arrangé cette *polacca* avec accompagnement d'orchestre en y ajoutant une introduction dont les premières mesures sont prises dans une autre *polacca* de *Weber*, en *mi bémol* ; çà et là il y a aussi un peu d'arrangement à la manière de *Henselt*. Ce morceau est d'un joli effet, si on l'exécute raisonnablement. M. *Rubenstein*, qui est un grand artiste, prit dès le commencement un mouvement d'une telle vélocité que de Weber on n'apercevait guère que les cheveux.

Dans le passage en *sol dièze mineur*, il trouva nécessaire de supprimer les sextoles de la main gauche, et, vers la fin, il voguait tellement que l'orchestre pouvait à peine le suivre. Le *Times* se plaignit amèrement le lendemain de cette exécution.

Le dernier morceau du concert était l'ouverture de *Ruy-Blas*, de Mendelsohn, si vite exécutée que l'on ne comprenait plus rien à la fin.

Le trombone basse ne pouvait se mettre d'accord avec les accords chorals et poussait son *la bémol* de la troisième mesure déjà comme dernière noire de la seconde. Cette ouverture, exécutée dans un mouvement plus tranquille et par une pareille masse, devait produire un grand effet. Les applaudissements étaient enragés et étourdissants après chaque pièce ; car l'Anglais met non-seulement ses mains à contribution, mais encore ses pieds et sa canne. J'étais un peu surpris de voir deux Anglais, proches voisins de moi, étendus tout au long sur une banquette peu garnie, dormant parfaitement pendant l'*andante* de la symphonie, bercés doucement par la figure constamment accompagnante de cette phrase, jusqu'à ce que la tempête et l'orage les eussent réveillés en sursaut.

Les 23, 25 et 27 juin, on célébrait les trois fameuses journées dites la *Fête de Haendel*.

Cette fois, on avait choisi l'incomparable *Palais de cristal de Sydenham* (l'ancien Palais de l'Industrie en 1851). Le programme de la première journée portait *le Messie* (d'après l'arrangement de Mozart et avec addition des cuivres), celui de la seconde journée un extrait des *ouvrages de Haendel* (*Te Deum* de *Dettingen*, *Samson*, *Judas Machabée*, *Saül*, l'*Ode de Drydn*, *Hercule*, la *Fête d'Alexandre*, *Salomon*, *Déborah*, *Josué*), celui de la troisième journée, *Israël en Egypte*.

Je me décidai pour *le Messie*, et, pour être sûr de pouvoir jouir tout à mon aise de toute cette masse vocale et instrumentale, je me procurai, une semaine à l'avance, une bonne place, stalle n° 58, au prix d'une guinée (deuxième fois). Le lundi 23, vers neuf heures du matin, l'embarcadère était déjà trop petit ; cependant, les trains se suivaient sans interruption de cinq en cinq minutes, le temps de la course n'étant que de dix minutes ; j'arrivai à Sydenham vers neuf heures et demie, au milieu d'une cohue impossible. A dix heures et demie, on ouvrait les portes, et les coups de pieds, de coudes, les poussées et autres agréments indispensables abondaient.

Au milieu du Palais se trouvait dans un enclos l'orchestre établi en demi-cercle et voûté par-dessus. Je comptai quarante-deux terrasses peintes en bleu ; au milieu, dans le fond, est un grand orgue construit par Davison, de Londres. Il a quatre claviers à main et un de pédales, soixante-cinq jeux sonnants, parmi lesquels des jeux d'anches embouchés à très-forte pression, et, dans les pédales, contrebasses et bombarde de trente-deux pieds. L'effet total de cet orgue est grandiose. L'exécution du *Messie* commençait à une heure. Le nombre des exécutants, consignés dans le programme, était de 3,174, se décomposant en 728 sopranos, 685 altos, 620 ténors et 658 basses, 95 premiers violons, 95 seconds violons, 68 altos, 68 violoncelles, 66 contre-basses, 13 flûtes, 10 hautbois, 10 clarinettes, 8 bassons, 4 contre-bassons, 6 trompettes, 6 cornets à pistons, 12 cors, 9 trombones, 9 ophicléides, 2 serpents, 3 paires de tymballes, 2 grosses caisses et 8 tambours, dont les derniers ne participaient point à l'exécution du *Messie*.

Le coup d'œil de cette masse était beau et imposant.

Vingt minutes avant une heure, l'organiste *Brownsmith* préludait pour donner le signal du rassemblement et de l'accord, et deux minutes avant une heure préludait encore fois. Peu d'instants avant de commencer, maître Costa se présentait au pupitre et fut salué de longs applaudissements.

Il donna le signal. On devait croire que maintenant

l'*ouverture du Messie* allait commencer; mais loin de là : au contraire, le plus grand contraste eut lieu. Le chœur des tambours commença un roulement en *pianissimo* et le poussa jusqu'au plus grand *fortissimo*; lorsqu'il eut atteint sa plus grande sonorité, il le termina par deux coups formidables frappés sur les deux grosses caisses.

Et maintenant tout le public se leva, les hommes ôtèrent leurs chapeaux, et l'orchestre joua seul une fois l'hymne national : *God save the queen*, en *si bémol majeur*, et la cinquième mesure d'une façon singulière.

Les notes *ut, si bémol, la*, furent suspendues par tous les autres instruments, et les instruments à cordes seuls donnèrent ces trois notes en leur imprimant un accent particulier. Alors les 728 sopranos chantèrent une strophe à demi-voix avec un accompagnement d'orgue approprié; la strophe suivante fut exécutée en *fa majeur* par les 685 altos avec un accompagnement très-doux d'instruments de cuivre ; la troisième strophe fut reprise par tous, orchestre, chanteurs, orgues et tambours.

L'effet de cette masse était épouvantablement grandiose et saisissant.

Après un moment de silence, on commença l'ouverture du *Messie*. L'introduction en *mi majeur* du premier récitatif, exécutée par les 382 instruments à cordes dans le plus grand *pianissimo*, était admirablement belle.

Il nous conduirait trop loin d'entrer dans plus de détails; nous nous bornerons à dire qu'en général tout, soli, chœur et orchestre, était irréprochable.

L'accord le plus parfait et l'harmonie la plus pure régnaient dans l'exécution. Il ne faut pas s'étonner si une telle masse éprouvait quelques oscillations.

On observait fidèlement les nuances les plus délicates, et les sopranos chantaient leur *la* aigu clair et sonore.

Costa dirigea ces masses avec énergie, avec art et un grand savoir-faire. Quelques airs cependant me parurent pris un peu trop vite. L'*oratorio* était divisé en deux parties ; la première se termina par l'*Alleluia* ; en ce moment aussi, le public se leva, et, se découvrant, écouta cette pièce, qui, avec l'addition du grand orgue, était d'un effet gigantesque.

La phrase *la la sol fa dièze mi ré mi fa dièze*, exécutée *pianissimo*, était très-solennelle. Après cela, tout reprenait avec grandeur et puissance, produisant un effet à toucher les nerfs les plus rebelles.

Entre la première et la seconde partie, il y eut une pause de près d'une heure. Les exécutants quittaient leurs places, ce qui faisait un singulier coup d'œil ; car ils étaient obligés, pour sortir de l'orchestre, de grimper sur toutes les terrasses, presque jusqu'à la voûte de la salle.

La plus grande partie du public se promenait dans cet espace immense, qui, lors de l'Exposition, contenait souvent soixante mille personnes.

On prenait des rafraîchissements de tout genre dans les nombreux restaurants, jusqu'à ce qu'un prélude de l'orgue rappelât tout le monde à ses places; car un simple signal donné avec un bâton de mesure aurait été une voix dans le désert.

Je dois encore dire qu'on éprouvait un sentiment particulier, en présence de ces masses, qui était une jouissance intellectuelle extraordinaire que de laisser errer son regard sur cet énorme public, sur l'immense nef du milieu, qui, avec ses lacs, ses arbres, ses statues, etc., etc., présentait un spectacle enchanteur.

Au commencement du chœur final, beaucoup d'auditeurs, comme cela se fait malheureusement ailleurs, eurent l'indécence de se lever et de quitter la salle ; pour cette fois, je trouvai cela bien, car je me levai aussi, et je m'approchai de la barrière de l'orchestre pour jouir de l'effet plus à mon aise. Je fus satisfait; car, lorsqu'arrivait l'*Amen*, et que le grand orgue entra avec ces jeux de trente-deux pieds, sur un accord parfait de *ré majeur*, le faisant suivre par l'accord de seconde sur *ut*, je crus être en face d'une batterie de grosse artillerie.

Je me sentis serré de la poitrine, je respirais à peine, et cependant l'effet était beau ; car tout était dans les proportions les plus justes.

Je n'oublierai jamais la puissance de ces sons!

Les soli, pendant ces trois jours, étaient dits par mademoiselle *Titiens*, madame *Rudersdorf*, miss *Parepa* et madame *Sainton-Dolby*, mister *Sims Reeves*, *Weiss*, *Sawtler* et le signor *Belletti*.

Je ne puis savoir au juste qui chantait les solos dans *le Messie*, car mon voisinage était anglais pur-sang.

L'exécution était terminée à cinq heures. Je pus prendre très-heureusement le premier train, et, à cinq heures et demie, j'étais déjà de retour dans mon hôtel.

Le soir, à huit heures et demie, j'avais une nouvelle jouissance.

On donnait au théâtre Covent-Garden le *don Juan*, de Mozart. J'admirai la force physique de maestro *Costa*, qui apparaissait frais et dispos au pupitre. Ce grand théâtre est très-beau. Un magnifique lustre en verre poli répandait une grande clarté.

J'avais pris, huit jours à l'avance, un billet de troisième galerie au prix de dix shellings (quatorze francs); car le jour même les places se payèrent le double. Déjà l'ouverture de *Don Juan* faisait un magnifique effet. Elle était exécutée par un orchestre composé de vingt premiers violons, dix contre-basses, etc.

Le *sforzando*, que l'on observe surtout à Londres, dans la quinzième et seizième mesure de l'introduction, était d'une grande énergie; le passage dans l'*allegro ré ut dièze si la sol dièze* également. Les récitatifs, surtout celui de l'air de *la Vengeance*, de *dona Anna*, produisaient un effet énorme. Dona Anna, madame Penco, était très-bien, de même que Zerlina, mademoiselle Patti.

Elvire nuisait quelquefois à l'ensemble par trop de précipitation. Don Juan, *Faure*, et Leporello, *Formes*, jouaient et chantaient admirablement.

Masetto, signor *Ciampi*, Ottavio, *Tamberlik*, et le commandeur, signor *Tagliafico*, étaient tous parfaits.

Les décors ne laissaient rien à désirer. Dans le premier final, la danse se développait jusqu'à l'enlèvement de Zerline d'une manière très-originale.

Un orchestre d'instruments à vents placé sur la scène jouait deux fois le menuet très-simplement; ensuite le grand orchestre faisait de même, et enfin un troisième orchestre exécutait les divers temps. Peu à peu, les danseurs se multiplièrent si bien qu'à l'arrivée du mouvement en 3/8, de nombreux couples se mirent à danser une valse très-vive autour des danseurs du menuet, chose qui, du reste, a été indiquée par *Mozart* lui-même dans le manuscrit par cette expression : LA TEITSCH.

Les trombones et des tubas se joignaient au chœur : *Viva la libertà*, et, dans le dernier *allegro* en *ut majeur*, il y avait tout une musique turque.

La fin du final était un tableau vivant : tous les acteurs s'arrêtaient comme des statues.

Don Juan, traînant Leporello après lui, était devant Octavio, tous deux se menaçaient de l'épée.

La scène du cimetière n'était pas moins bien réussie.

Le choral, chanté par le Commandeur du haut de son cheval, a été, selon la première intention de Mozart, qui est la seule vraie, exécuté par le spectre seul, accompagné de trois trombones placés sous la scène. Le son des trombones était particulier, sourd et pénétrant. Mozart a cependant ajouté encore d'autres instruments à ce choral. Cela se fit à Prague, lors de la répétition générale, et, à cause de l'inhabileté des musiciens, c'est dans ces circonstances que l'un d'eux dit à Mozart : « Vous ne m'apprendrez pas à jouer du trombone!!! »

Sur l'invitation de Don Juan, le commandeur chantait son *Oui* sans accompagnement des cors.

Dans le dernier final, les invités de Don Juan se retirèrent discrètement lors de l'entrée d'Elvire.

Lorsque Don Juan donna la main au Commandeur, qui chantait avec une voix de Stentor, Leporello se précipita vers son maître pour l'entraîner; mais, ne réussissant pas, il prit la fuite et ne reparut plus. La fin était éclairée par des flammes; les diables arrivaient sur la scène ; une porte s'ouvrait laissant voir la statue équestre du Commandeur, et l'on précipitait Don Juan de son côté.

L'orchestre produisait un effet terrible.

L'opéra était divisé en quatre actes.

Le premier finissait avec l'air du *Champagne*, le deuxième avec le final, le troisième avec le duo au cimetière ; le quatrième ne contenait que le final, car on avait supprimé le dernier air de *dona Anna*. Les Anglais vont souvent trop loin dans leur enthousiasme. Ce jour-là, ils en voulaient à Zerline.

Il fallait qu'elle répétât le duo avec Don Juan, puis l'ariette qu'elle chante à Mazetto, ce qui prolongea beaucoup la représentation.

On fut, je puis le dire, assez indélicat pour vouloir que Tamberlik répétât le grand air en *si bémol* si difficile et si fatigant; mais Octavio faisait force remercîments et se retira.

La chaleur était intolérable ce soir-là; j'avais le malheur d'être assis entre deux dames qui s'éventaient continuel-

lement et me donnaient tant d'air, que je quittai la place pour en chercher une autre. La représentation finit après minuit, et je ne devais pas encore être délivré de mes tribulations.

Arrivé à mon hôtel, on avait égaré la clef de ma chambre, que je trouvais habituellement dans la serrure; car c'est un usage à Londres de ne jamais fermer sa porte; mais cette fois la clef était introuvable, et il me fallut passer la nuit, habillé comme je l'étais, sur un canapé dans un corridor. Le lendemain matin, après avoir menacé de faire ouvrir la porte par un serrurier et d'envoyer ma plainte au *Times*, on chercha avec soin, et l'on trouva enfin ma clef.

Que l'homme est facile à contenter!

En ce moment, je tenais pour un grand bienfait d'avoir une chambre.

Je partais dans l'après-midi, à deux heures, après avoir passé dix jours à Londres. Le train allait comme un ouragan vers *Folkstone*.

Là, nous montâmes sur un vapeur.

Un coup d'œil jeté sur la mer en ébullition me présageait une mauvaise traversée.

. . . .

A minuit nous étions à Paris.

Un omnibus me conduisit à l'*hôtel de Bavière, rue du Conservatoire*, dans le milieu de la ville. Là j'étais bien : je me trouvais parmi mes compatriotes. Quelle différence entre cet affreux Londres et ce magique et unique Paris!

La première chose que j'observai le lendemain matin, c'est que je vivais en été, ce dont à Londres je ne m'étais guère aperçu. Un ciel sans nuages, bleu, chaud, un temps magnifique : voilà mon partage pendant mon séjour à Paris. J'allai de suite dans la grande et célèbre manufacture de pianos de *Pleyel*.

On se rappelait très-bien encore mon premier séjour à Paris à l'occasion de l'inauguration des orgues de Saint-Eustache, et aussi de ma visite dans cette fabrique avec *Chopin*, dont j'admirais tant le jeu unique. Je demandai s'il était possible de faire la connaissance de *Rossini*.

M. *Wolf*, actuellement le directeur de cet établissement, me l'assura. Il m'offrit une lettre de recommandation, que j'acceptai avec joie.

Cette lettre me fut donnée séance tenante, et quelques minutes après j'étais assis dans une voiture, me dirigeant à toute bride vers *Passy*, charmante campagne qu'habite Rossini pendant l'été.

Arrivé à Passy, je présentai ma lettre au premier homme en blouse que je rencontrai.

On m'indiqua une belle maison au bout d'une allée.

Je hâtai le pas, et, traversant un grand et magnifique jardin, j'entrai dans une maison où se remarquait tout le confort possible.

Je donnai ma lettre à un domestique. Elle devait être rédigée dans des termes très-chauds; car, peu après, le domestique me conduisit vers Rossini, qui me reçut avec une bonté toute cordiale et comme une ancienne connaissance. Rossini est un homme de moyenne grandeur, très-bien conservé et un peu obèse. Sa tête est longue, et l'on voit à cette physionomie fine et spirituelle qu'il a dû être très-bel homme. Il était autrefois la coqueluche des dames, surtout pendant son séjour à Naples.

Un sentiment particulier s'est emparé de moi quand je me suis vu devant le compositeur du *Barbier*, d'*Otello*, de *Moïse*, de *Guillaume Tell*, etc. Il me fit entrer dans sa chambre, me demanda ma ville natale, et me dit qu'il me connaissait de nom et de réputation. Il demanda quels étaient mes maîtres. Je nommai *Berner* (orgue), *Hummel* (piano) et *Spohr* (composition instrumentale).

« Ah! Spohr était un grand artiste, reprit-il, et Hummel » était mon cher ami. Quel compositeur! Quel pianiste! » Quel improvisateur! J'ai entendu improviser beaucoup » d'artistes après Hummel; mais (ici il frappait sur sa poche) ils étaient à mettre dans la poche. » Je lui dis que j'admirais doublement son chef-d'œuvre de *Guillaume Tell*, parce qu'il ne s'y était pas montré seulement comme compositeur dramatique, mais aussi comme un grand harmoniste : « Ah! je ne suis qu'un pauvre mélodiste italien, » ce qui naturellement me faisait sourire.

« Comme vous êtes pour le piano élève de Hummel, » continua-t-il, il est certain que vous devez jouer dans sa » manière; je vous prie, jouez-moi quelque chose. »

Nous descendîmes l'escalier, et nous entrâmes dans une pièce au rez-de-chaussée; les marches de l'escalier étaient très-fortement cirées; il me dit : « Prenez garde à vous, les chemins sont très-glissants à Paris. » J'ouvris le piano, et je lui jouai quelque chose de *Chopin, Henselt, Hummel*.

Cela lui plut beaucoup. J'ajoutai quelques-unes de mes propres compositions. A la fin, il me demanda encore un prélude et une fugue de Bach. Lorsque je cessai, il me dit : « Vous jouez tout à fait dans la manière de Hum- » mel, et vous avez vos doigts de dix-huit ans. Regardez là » (il me montra un tableau qui couvrait toute la voûte du » salon) : voilà Mozart dans la loge de l'empereur Joseph » après la première représentation de *Don Juan* à Vienne. » Ici c'est *Haydn, Palestrina* et *Salieri*. » Je lui fis observer que celui-là n'était pas précisément l'ami de Mozart. « Il » n'était pas son ami, certainement, mais il ne l'a pas » empoisonné, comme on l'a cru généralement. »

Je ne voulais pas déranger plus longtemps Rossini, et je me levai pour prendre congé de lui.

Il me retint de la façon la plus aimable.

« Connaissez-vous Hiller? » me demanda-t-il. Je lui répondis que oui, et il ajouta : « Hiller est un artiste très- » important, c'est mon ami et un très-bon enfant. »

« Avez-vous connu *Mendelsohn*, et connaissez-vous *Mo-* » *chelès*? ce sont de grands talents. Connaissez-vous aussi » *Liszt*? il est à Rome et va épouser une princesse. Con- » naissez-vous *Wagner*? Il est original. »

Je priai le maestro de me donner une feuille d'album; il me répondit : « Avec grand plaisir. Venez me voir prochai- » nement; je veux vous donner une feuille et ma photogra- » phie. » Je le quittai enchanté.

Il y a à peu près cinq semaines, je trouvai dans le *Journal de Breslau* la description du nouvel orgue de Saint-Sulpice, construit par Cavaillé-Coll.

J'étais très-intrigué de connaître cet instrument, et je visitai M. Cavaillé, un homme des plus distingués et dans la fabrique duquel on trouve toujours quelques orgues de différentes grandeurs. Il était très-content de me conduire dans l'église, ce qui fut fait le jour après. Je trouvai un instrument imposant. Les claviers, blancs comme la neige, sont échelonnés devant l'organiste. A droite et à gauche se trouvent les cinq rangées de registres disposés en forme d'amphithéâtre.

On peut jouer tous ces claviers avec la plus grande facilité et même les réunir sur un seul, au choix de l'exécutant. Au-dessus du pédalier, il y a vingt bascules, avec lesquelles on peut faire instantanément les changements les plus inattendus; ainsi, on peut supprimer avec une seule bascule trente jeux à la fois, aller de la plus grande force au plus doux *pianissimo*, et produire un *crescendo* avec l'orgue tout entier. L'ancienne registration, qui exige tant de temps est ici supprimée. On dispose les jeux avant de jouer, et, pendant l'exécution, on se sert des bascules (pédales de combinaisons), et tout va comme s'il y avait de la sorcellerie.

Les cinq claviers se jouent au moyen de machines pneumatiques avec aussi peu de résistance qu'un piano à queue de fabrique anglaise. Le son de l'orgue plein est gigantesque. Je jouai quelques morceaux avec cent jeux tonnants. L'harmonie est de la plus grande pureté, le vent d'une égalité parfaite. Les vingt-neuf jeux d'anches, qui ont des ressources particulières, sont beaux et brillants; nulle altération ne s'y fait sentir. Ils sont de toutes les forces, de toutes les délicatesses d'intonation et parlent aussi promptement qu'on peut exécuter des quadruples-croches; la bombarde de trente-deux pieds se compose d'énormes tuyaux en étain et d'une très-large mesure. Elle parle aussi vivement qu'un bon violoncelle. Je montai les sept étages de l'orgue. Sauf trois jeux en bois, tout est en étain, ce qui offre un coup d'œil ravissant, et cette grande masse de tuyaux est d'un effet merveilleux.

Tout en haut, sous la voûte de l'église, se trouvent les ouvertures de la flûte de trente-deux et de la bombarde de trente-deux.

Je fis donner la note la plus grave, qui parlait clairement et faisait trembler tout sous nos pieds. L'*ut* de la bombarde vous faisait reculer par sa force gigantesque, en même temps sonore, accentuée et d'une rondeur parfaite.

Cet orgue est en vérité une œuvre prodigieuse.

Sur les cinq claviers se trouvent dix jeux de seize pieds, sur chaque clavier deux, et parmi eux quatre jeux de bombardes brillants. Cet orgue a coûté 163,000 fr.

Je dois déclarer que, de tous les instruments que j'ai vus, examinés et touchés, celui de Saint-Sulpice est le plus parfait, le plus harmonieux, le plus grand et réellement le chef-d'œuvre de la facture d'orgue moderne.

L'organiste titulaire, M. Georges Schmitt, l'un des premiers organistes et compositeurs de musique d'orgue de France, me faisait entendre cet instrument dans toutes ses nuances, pendant que j'étais en bas dans l'église.

On a beaucoup insisté pour que je donnasse un concert sur cet orgue; mais l'énorme distance entre le pupitre et mes yeux me fit préférer pour ce concert l'orgue de Sainte-Clotilde. Cette église possède également un orgue de trente-deux pieds, de quarante-six jeux, trois claviers, pédales avec le même mécanisme que celui de Saint-Sulpice. Il sort également de la maison Cavaillé-Coll.

On envoya des invitations et des programmes, et le lundi 30 juin, à quatre heures, je jouais devant un grand auditoire.

Le jour précédent, j'avais prévenu Rossini en lui faisant ma visite d'adieu. Il me dit qu'il désirait vivement m'entendre, mais qu'il ne sortait guère pendant l'été de sa maison et de son jardin de Passy. Il prit mon adresse, me fit cadeau d'une feuille contenant huit mesures en *mi bémol* pour piano avec la modeste suscription : « *Un rien.* » Il me donna sa photographie en pied, accompagnée d'une flatteuse inscription (1).

Je lui assurai que sa feuille ne se trouverait pas en mauvaise compagnie dans mon album, où figurent déjà Mozart, Beethoven, Spohr, Hummel, J.-B. Cramer, Mendelsohn, Auber, Mocheles et d'autres. Je lui fis mes adieux, très-touché de son accueil; il me serra dans ses bras, m'embrassa et me souhaita la meilleure chance pour mon concert d'orgue.

. . . .

Je quittai Paris le magnifique, le 1er juillet. A mon retour, je ne pouvais pas me refuser de rester un jour à Cassel. Comme c'était un dimanche et qu'il faisait beau, je ne manquai pas d'aller visiter Wilhelms-Hoehe, dont on connait le romantisme sauvage, et de me réjouir cordialement de la belle vue et des magnifiques eaux de ce pays.

Le principal but de mon séjour à Cassel était de faire une visite à la veuve de mon regrettable maître, ami et protecteur, Louis Spohr.

Je partis avec un grand chagrin, et je m'éloignai tristement des lieux qui étaient pleins de souvenirs chers à mon cœur.

Après avoir visité, à *Weimar*, les monuments de *Gœthe* et de *Schiller*, et après avoir prié sur la tombe de mon maître Hummel, j'arrivai enfin dans ma chère ville natale, ayant dans le cœur quelques souvenirs impérissables de plus.

Adolphe Hessé.

(*Traduction de M. G. Schmitt.*)

DE L'ART RELIGIEUX EN GÉNÉRAL

ET EN PARTICULIER DES PEINTURES MURALES DE M. HIPPOLYTE FLANDRIN DANS L'ABBAYE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS.

FIN (2).

Trahison de Judas. — Joseph vendu par ses frères. Texte : *Pour votre salut, Dieu m'a envoyé.* (Genèse, XLV, 5.)

La lueur douteuse du croissant de la lune laisse voir au milieu des disciples serrés autour de leur divin maître, la noble et mélancolique figure du Christ, qu'un traître ose profaner de ses lèvres impures. Les torches qui s'approchent, à droite, annoncent que les satellites des Princes, des prêtres et des Anciens du peuple, ont compris quel est celui qu'ils ont acheté trente deniers.

Toute l'histoire de Joseph symbolise celle du Christ; mais pour nous renfermer dans les limites du texte choisi par l'artiste, remarquons seulement que Joseph, envoyé par son père auprès de ses frères, est vendu par eux comme Jésus, qui, envoyé par son père céleste vers les Juifs ses frères, selon la chair, est vendu par l'un deux, sans que ni les uns, ni les autres ne se doutent qu'ils contribuent à l'accomplissement de cette puissance suprême, devant laquelle ils devront plier les genoux. Dans la touchante page de M. Flandrin, Joseph, à moitié nu, près de la citerne d'où l'on vient de le tirer, a déjà les deux mains prises dans celle d'un des marchands qui l'entraîne; il détourne sa tête, si douce d'expression, et jette un regard suppliant sur ses frères; mais ceux-ci, insensibles à la pitié, ne sont guère occupés que d'une chose : le prix de leur odieux marché que l'un deux reçoit en ce moment.

Mort de Jésus-Christ sur le Calvaire, — Sacrifice d'Abraham. Texte : *Il n'a pas épargné son propre fils.* (Saint Paul aux Romains, VIII, 32.)

« Soyez dans l'extase, ô nations, Dieu s'est fait victime! (1) »

Santeuil.

Le soleil est terne, et la lune d'une teinte plombée se confond au milieu des nuages lugubres; car le ciel pleure, de même que sur la terre pleurent les saintes femmes et saint Jean, parce que celui qui nous a aimés si tendrement,

« Dans un dernier soupir, inclinant la tête, vient d'expirer (2).

Vida.

Au pied de la croix, tombe anéantie par la douleur, Marie-Madeleine, qui sait combien le Seigneur a été miséricordieux pour elle, qui sait aussi qu'il a dit d'une autre pécheresse : « Que celui d'entre vous qui est sans péchés, lui jette la première pierre ! »

Dans ce tableau, comme dans un ou deux autres qui paraissent plus maigres parce qu'il y a moins de personnages, l'artiste, si je ne me trompe, a l'intention d'orner les ciels avec quelques têtes d'anges.

Abraham, non plus que l'Éternel, n'a pas épargné son fils. Isaac, plein de calme, les yeux au ciel, attend sur son bûcher le coup de la mort; mais un ange fend l'air comme une flèche, et d'un geste énergique, arrête Abraham. Au-dessous de l'ange, et à gauche du patriarche, paraît la tête d'un bélier, qui s'est engagé les cornes dans un buisson.

Résurrection de Jésus-Christ, — Jonas rendu par le monstre marin. Texte : *Le signe du prophète Jonas.* » (Saint Mathieu, XII, 39.)

Le Christ, radieux, mais le regard sévère, pour ne pas dire effrayant, presque entièrement enveloppé de son linceul étincelant de blancheur, sort ou plutôt est lancé du fond de son tombeau, dont le couvercle s'est violemment déplacé. Il tient, éclatant comme la neige, l'étendard du triomphe, car « la mort et la vie se sont mesurées dans un » combat avec étonnement : le chef de la vie était mort, il » règne, redevenu vivant. » (3) « La mort a été absorbée dans » sa victoire. Où est, ô mort, ta victoire? où est, ô mort ton » aiguillon? (4). » Le Christ est resté trois jours dans le sépulcre; au bout de trois jours aussi, le monstre marin qu'on aperçoit à l'horizon dans le tableau, a lâché la proie qu'il avait engloutie dans ses vastes flancs. Jonas, emporté au rivage par une vague immense, qui laisse voir une grande partie de son corps nu et droit, étend les bras vers le ciel, d'où s'échappent au-dessus de sa tête, quelques jets lumineux; il le regarde avec amour et il paraît dire avec

(1) Au vaillant Hessé, *Giacomo Rossini.*
(Indiscrétion de la rédaction de la *Revue de Musique sacrée.*)

(2) Voir le dernier numéro de la *Revue.*

(1) *Stupete gentes; fit Deus hostia!*
(Hymnes sacrées, Thierry Paris, 1698, page 64.)

(2) *Supremamque auram, ponens caput, expiravit.*
(*La Christiade*, chant VI.)

(3) *Prose du jour de Pâques.*

(4) *Introit du jour de Pâques.*

reconnaissance : « J'ai crié vers le Seigneur dans mes tri-
» bulations, et il m'a exaucé ; j'ai crié du creux de l'enfer
» (*de ventre inferi*) et tu as entendu ma voix... Je t'offrirai
» des sacrifices de louanges. » (1)

Mission des Apôtres, — Dispersion des peuples. Texte : « *Les nations sont cohéritières... de sa (à Dieu) promesse en Jésus-Christ.* » (Saint Paul aux Ephésiens, III, 6.)

Les conquérants n'ont fait, par leur ambition,
Que hâter les progrès de la Religion.
L. RACINE (2).

En effet les conquêtes d'Alexandre avaient porté l'élément grec jusqu'au fond de l'Orient. La conquête romaine absorba l'Orient et l'Occident. Les deux grandes langues de l'antiquité furent donc connues de toute la terre, et c'est en grec et surtout en latin que l'Évangile allait être prêché (3).

Les anciens, comme Polybe et Plutarque, ont semblé reconnaître que la fortune des Romains avait quelque chose de providentiel. Voici comment s'exprime à ce propos L. Racine (4):

Avant que le lien de la Religion
Soit le bien commun de toute nation,
Il (Dieu) veut que l'univers ne soit qu'un seul empire.
L'ambition de Rome à ce dessein conspire...
Il veut que sur la terre, aux mêmes lois soumise,
Un paisible commerce, en tous lieux favorise
De ses ordres nouveaux les ministres divins :
Ils pourront les porter par de libres chemins.

Ces vers sont la pensée même de Bossuet qui, après Paul Orose, appelle l'attention sur cet empire universel des Romains, au temps de Jésus-Christ. « Le commerce de
» tant de peuples divers, autrefois étrangers les uns aux
» autres, et depuis réunis sous la domination romaine, a
» été un des plus puissants moyens dont la Providence se
» soit servie pour donner cours à l'Évangile. » (5)

Ainsi le Christ, avant de remonter au ciel, pouvait dire à ses apôtres : « Allez partout le monde, prêchez l'Evangile à toute créature. » (6)

Dans l'œuvre de M. Flandrin, tandis que Jésus-Christ, vêtu de blanc, remet à saint Pierre prosterné à ses pieds, les clefs de son royaume, les autres apôtres écoutent attentivement les dernières paroles de leur divin maître, tout prêts à se donner le baiser d'adieu, pour aller accomplir leur glorieuse et pacifique conquête. Dans le pendant symbolique de cette peinture, on voit les descendants de Noé, qui ne peuvent plus se comprendre, laisser inachevée dans le lointain leur gigantesque et orgueilleuse tour de Babel, c'est-à-dire de la *Confusion*, et rassembler à la hâte leurs enfants et leurs trésors. Leur agitation, le trouble de leur visage, au moment du départ, contraste avec l'air solennel des apôtres qui vont faire cesser la confusion et réunir sous une même loi d'amour ceux qui s'étaient séparés.

M. Flandrin n'a pas encore terminé sur la dixième arcade, les compositions qui doivent représenter l'*Ascension de Notre-Seigneur*, et *les préliminaires du jugement dernier*, avec ce texte : « *Le Christ offert une première fois, une seconde fois apparaîtra* (Saint Paul aux Hébreux, IX, 28.)

Voilà les peintures de la nef; M. Flandrin avait également orné le chœur, il y a une quinzaine d'années.

Ici tout est sur fond d'or comme à Saint-Vincent de Paul, ce qui donne plus de relief aux peintures. Le fond d'or est très-bien là où M. Flandrin a jugé à propos d'en faire usage ; mais je crois que l'artiste a eu raison de ne pas l'employer pour la nef : l'or n'est pas toujours d'un effet heureux et ne convient pas à tous les sujets.

A gauche du maître-autel, c'est l'*entrée de Jésus à Jérusalem*, vaste composition d'une sérénité émouvante. Qu'il est beau, ce Christ si doux et si calme au milieu de « toute cette foule de disciples » qui s'agitent et qui crient : « Béni le roi qui vient au nom du Seigneur ! » (1) Il y a un si grand enthousiasme que les Pharisiens vont prier Jésus de faire taire ses disciples, et il leur répond : « Que ceux-ci se taisent, les pierres crieront ! » (2) légende même du tableau.

En face, c'est le *Portement de croix*. Devant cette peinture, on ne peut se défendre d'un vague sentiment de tristesse. L'homme-Dieu, brisé de douleur et de fatigue, traîne péniblement l'instrument de son supplice. L'ombre même qui règne dans la partie droite de l'église, ajoute encore au lugubre effet de ce tableau, car elle découpe crûment sur le fond d'or amorti les dures silhouettes des satellites romains. Sans doute quelques pieux témoins de cette scène déchirante compatissent aux souffrances du Seigneur; saint Jean, par exemple, qu'un chef repousse de sa baguette, parce qu'il est trop près de son doux maître qu'il n'abandonnera pas. Cependant Jésus se retourne et dit aux pauvres femmes qui se lamentent :
« Filles de Sion, ne pleurez pas sur moi ! mais pleurez sur
« vous-mêmes et sur vos fils ! » (3)

Au-dessus de chacune de ces peintures, il y a, dans des niches décorées de colonnettes de couleurs variées, différents personnages en pied. A gauche, près du ciel de la voûte, c'est l'image colossale de *saint Germain*, évêque de Paris, qui engagea Childebert à bâtir l'église Saint-Vincent et Sainte-Croix, plus tard Saint-Germain des Prés, dont la dédicace eut lieu le 23 décembre 558. A sa droite, mais dans des proportions moins grandes, est *saint Doctrovée*, premier abbé de Saint-Vincent, et à sa gauche, le roi *Childebert*, offrant à Dieu le modèle de son église ; près de lui se tient la reine *Ultrogothe*. Au-dessous sont représentées les trois vertus théologales : la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, et à côté la *Patience*.

En face, et dans le même ordre : *saint Vincent*, évêque de Saragosse, martyr sous Dioclétien, en 304. A sa droite, l'abbé *Morard*, mort en 1014, qui, sous le roi Robert, reconstruisit le monastère et l'église ; le pape *Alexandre III*, qui en fit la dédicace en 1163; à sa gauche, *saint Benoît*, fondateur de l'ordre des Bénédictins, qui posséda cette abbaye; le roi *Robert*. Au-dessous, on voit les quatre vertus cardinales : la *Justice*, la *Prudence*, la *Tempérance* et la *Force*.

Dans le rond-point du chœur, entre les arches en ogives, se présentent, en commençant par la gauche, les saints ou emblèmes suivants : *saint Simon*, surnommé le zélé, apôtre; — *saint Barthélemy*, apôtre; — *saint Jacques le mineur*, apôtre, frère de saint Simon et de saint

(1) Jonas, II, 3. 10.
(2) *Religion*, IV, 9, 10.
(3) La Prédication de saint Pierre et de saint Paul est le sujet capital parmi ces magnifiques peintures murales dont M. H. Flandrin a décoré les frises de l'église Saint Vincent de Paul.
(4) *Religion*, IV, 25 et suiv.
(5) *Les Empires*, chap. 1er.
(6) St Marc, XVI, 15.

(1) St. Luc, XIX, 38.
(2) *id.* *id.* 40.
(3) *id.* XXIII, 28.

Jude, cousin germain de Jésus-Christ, appelé son frère, dans l'Evangile ; — *saint Jean*, l'évangéliste, apôtre, fils de Zébédée et frère de saint Jacques le majeur ; — *saint André*, frère de saint Pierre ; ils sont les premiers apôtres du Christ ; — *saint Pierre*, son premier nom était Simon, que Jésus-Christ changea en Céphas qui, dans le syriaque signifie rocher, pierre ; — *le taureau et l'aigle ailés*, emblèmes des évangélistes saint Luc et saint Jean ; — *l'agneau triomphant*, sur un trône avec un étendard ; — *l'ange*, le *lion ailé*, emblêmes des évangélistes saint Mathieu et saint Marc ; — *saint Paul* ; — *saint Jacques le majeur*, apôtre ; — *saint Thomas*, surnommé Didyme, apôtre ; — *saint Philippe*, apôtre ; — *saint Mathieu*, apôtre, qui écrivit son évangile en syro-chaldaïque ; — *saint Thaddée* ou *Jude*, apôtre.

Parmi les vitraux du chœur, cinq représentant *saint Denis*, la *sainte Vierge*, le *Christ*, avec l'évangile sur lequel on distingue l'alpha et l'oméga, *saint Jean-Baptiste* et *sainte Geneviève*, ont été exécutés par feu M. Gérente, sur les cartons de M. H. Flandrin.

Ainsi donc ce grand artiste s'inspirant aux sources les plus pures, a rétabli pour Saint-Germain des Prés, qui s'appelait autrefois le *Doré*, tant il était splendide, cet *honestas parietum* du moyen âge, ce bon ton des murailles, si je puis m'exprimer ainsi. N'a-t-il pas acquis le droit de placer son nom auprès de celui des fondateurs de la vieille abbaye ? Puissent ces peintures vivre ce que vivaient les peintures dans l'antiquité. Hélas, je forme un vœu qui ne peut se réaliser, car pour la question de durée, comme pour tant d'autres encore, nous sommes restés bien inférieurs aux anciens (1).

Toutes les peintures de Saint-Germain des Prés sont entourées d'arabesques singulièrement variées qui se jouent capricieusement autour d'elles. Des grosses colonnes, diversement nuancées et ornementées, s'élancent des gerbes de petites colonnes de toutes les teintes qui jaillissent en fusées vertes, pourpres, etc., vers le ciel des voûtes, azuré comme le firmament, et, comme lui, parsemé d'étoiles d'or, au milieu desquelles planent les archanges *saint Raphaël*, *saint Michel*, *saint Uriel* et *saint Gabriel*.

Il y a encore bien d'autres ornements que je passe sous silence. Boileau, qui s'est présenté si souvent à mon esprit, durant le cours de ce travail, probablement parce qu'il est un des hôtes paisibles de cette église, Boileau, en citant Scudéry, se fût écrié :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales (2).

Et pourtant, contrairement à certains temples chrétiens, l'abbaye ne ressemble ni à un salon, ni à un musée : c'est une église. Pourquoi ? Parce que, de même qu'au moyen âge, c'est sous l'inspiration du sentiment religieux que se sont déployées ces belles pages bibliques. En effet, dans ces peintures, comme nous l'avons déjà remarqué, point de tons criards et pour ainsi dire mondains ; tout est décent

(1) Pline le naturaliste, une des victimes de l'éruption du Vésuve, sous Titus, l'an de Rome 832 ou 79 de J.-C., parle de peintures à Ardée, plus vieilles que Rome, qui ont conservé leur fraîcheur, quoiqu'elles n'aient pas été protégées par un toit. Il en cite d'autres à Lanuvium, non endommagées, bien que le temple qu'elles ornent soit en ruines, et à Cæré, de plus anciennes encore. Il dit même que le tableau de Parrhasius (né à Ephèse, vers 420 avant J.-C.), qu'on voit à Rhodes, et qui représente Méléagre, Hercule, Persée, trois fois frappé de la foudre, n'a pas été effacé : *ter fulmine ambusta, neque obliterata*. (Pline, XXXV, 6, 36.)

(2) *Art poétique*, *Chant I*.

et recueilli comme cela doit être dans la maison du Seigneur ; point d'exagération dans les poses ; tout y est naturel, sinon qu'à force de poétiser l'espèce humaine pour la placer face à face avec Dieu, on l'éloigne un peu de la triste et piteuse réalité. Est-ce donc un si grand mal d'embellir notre image des vertus que nous pourrions avoir, mais que nous n'avons pas ? A travers la fumée de l'encens, et au milieu des saintes mélodies, l'homme ainsi représenté fait illusion : on le croirait déjà environné d'une auréole de gloire céleste. (1)

A ce propos, je ferai observer combien les élèves de M. Ingres ont excellé dans le genre sacré. Sans doute, il y a d'autres artistes isolés, issus d'autres écoles non moins célèbres, dont les œuvres sont empreintes de ce grand cachet religieux ; mais, de nos jours, nulle école, et des autorités plus graves que la mienne l'ont proclamé, ne porta aussi haut l'expression touchante du sentiment chrétien. N'est-ce pas ce qui distingue M. Flandrin lui-même, non-seulement dans ce que nous venons d'étudier, mais encore dans son *Couronnement de la Vierge* à Saint-Paul de Nîmes, et surtout dans ces magnifiques *Processions de Saints et de Saintes* à l'église Saint-Vincent de Paul ? Ne sent-on pas cette même dignité religieuse dans les peintures de *la Chapelle Sainte-Geneviève*, à Saint-Eustache, dans le tableau de *Saint Memmie ressuscitant un enfant* (2) et dans bien d'autres œuvres de M. Auguste Pichon ? Les journaux se sont plu à reconnaître que *les Litanies* et le *Couronnement de la Vierge*, *la Divine Liturgie*, que termina, en 1856, M. Romain Cazes, à Bagnères-de-Luchon, et, dans les années suivantes, l'*Apothéose de la Madeleine*, qu'il a développée sous la vaste demi-coupole de l'église de ce nom, à Alby, et *le Poëme de la Croix*, comme on l'a dit, dont il a doté Sainte-Croix-d'Oloron, ont un air de famille artistique avec M. Hippolyte Flandrin.

Jetons encore un rapide coup d'œil sur quelques autres élèves de M. Ingres. Sous le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, je vois le nom de M. Mottez, et, dans les chapelles intérieures, ceux de MM. Amaury Duval et Brémond, qui ont aussi peint à fresque, l'un l'église paroissiale de Saint-Germain en Laye, et l'autre celle de la Villette.

Je trouve M. A. Desgoffe, connu par tant de travaux remarquables, occupé à terminer la chapelle du baptistère de Saint-Louis des Invalides. Si j'entre dans Saint-Merry, je remarque la chapelle de la bienheureuse Marie de l'Incarnation, par M. Sébastien Cornu ; celle du Saint-Esprit, par M. H. Lehmann, auquel on doit les peintures qui ornent la chapelle de la maison des Jeunes Aveugles. A Saint-Séverin, la chapelle du baptistère est de M. Paul Flandrin, qui, fort habile paysagiste, place toujours ses groupes dans un site agréable et pittoresque. En faisant le tour de l'église, je retrouve le nom de son frère, à la chapelle Saint-Jean ; de M. Pichon, à celle de Saint-Clément (3) ; de M. Mottez, à

(1) Ce qui n'empêche pas que M. Flandrin, quand il est aux prises avec la nature elle-même, ne la saisisse en maître qu'il est bien difficile d'égaler, témoin le portrait connu sous le nom de *la Dame à l'œillet*, celui du *prince Napoléon* et de l'*Empereur*.

(2) Salon de 1861.

(3) Le tableau principal, représentant le pape St Clément envoyant, d'après une tradition erronée, St. Denis et ses compagnons dans les Gaules, figurait au Salon de 1859. Un journal a dit qu'on était tout surpris de ne pas le voir signé *Ingres*, tant il rappelle le cachet du maître. Ce tableau est sur chassis de fer, appliqué sur le mur pour parer aux inconvénients du salpêtre, qui a dégradé presque toutes les peintures de Saint-Séverin. — M. Pichon peint, en ce moment, à Saint-Sulpice, la chapelle *saint Charles Borromée*.

celle de Saint-François de Sales, et enfin de M. Cornu, qui a représenté le patron de la paroisse, saint Séverin, abbé d'Agaune en Valais, mort vers 507, guérissant Clovis malade, et, vis-à-vis, un autre saint Séverin, pieux solitaire, mort à Paris en 555, donnant l'habit religieux à saint Cloud, petit-fils de Clovis. L'église Saint-Louis-d'Antin possède le tableau des disciples d'Emmaüs, par M. Michel Dumas (1), et au splendide hospice de Lariboisière sont confiés les vitraux, représentant les douze apôtres, œuvre de M. Claudius Lavergne, qui s'est aussi fait connaître par des écrits artistiques.

Le peu de noms que je viens de citer, pris dans les livrets que j'ai sous la main, suffisent pour constater que les élèves de M. Ingres ont laissé presque partout de religieuses et glorieuses traces.

Mais j'ai hâte d'arriver à M. Ingres lui-même.

L'auteur de saint Symphorien, qui, dans sa verte et laborieuse vieillesse, a, comme autrefois Titien, conservé toute la séve et toute la force de l'âge mûr, ne croit pas avoir acquis le droit de se reposer. La vaste et magnifique toile que vient d'achever l'artiste de quatre-vingt-deux ans, atteste que le maitre ne veut pas encore priver de ses leçons pratiques ceux qu'il a formés durant le cours de sa longue et illustre carrière. Que de variété dans les types, dans le jeu de la physionomie des Docteurs étonnés de la sagesse de ce bel enfant Jésus qui leur explique la Loi! Dans cet intérieur du Temple, d'une profondeur étonnante, et dont l'architecture est large et sévère, on voit, pour ainsi dire, l'air circuler. L'harmonie de l'ensemble, la fermeté du pinceau, la vigueur des tons, l'ampleur avec laquelle le sujet a été traité, ne prouvent-elles pas que, dans certaines natures d'élite, le génie ne compte pas par années, mais par triomphes, surtout lorsqu'il s'inspire à la source où tout se rajeunit : Dieu !

Quand le souverain des cieux favorise un homme, les souverains de la terre, ce me semble, auraient mauvaise grâce de le tenir à l'écart.

Aussi, l'Empereur, par un mouvement spontané, a-t-il appelé au Sénat, qui l'a reçu avec bonheur, le vénérable patriarche de la peinture religieuse au XIXe siècle.

25 mai 1862. Edouard-Gabriel Rey.

(1) Salon de 1859.

BIBLIOGRAPHIE.

L'ANNÉE LITHURGIQUE A ROME

PAR L'ABBÉ X. BARBIER DE MOMTAULT

1 vol in-32

En Vente à la Librairie E. REPOS, rue Bonaparte, 70.

« Cet opuscule, nous dit l'auteur, s'adresse indistinctement à toutes les personnes qui font le voyage de la ville éternelle, cherchant dans ses reliques, ses souvenirs et ses cérémonies un aliment à leur piété et à leur foi. »

Nous ajoutons que ce petit ouvrage, œuvre d'un archéologue émérite qui a longtemps séjourné à Rome, est plein de détails intéressants, qu'on chercherait inutilement dans les relations de voyages qui traitent de la capitale de la catholicité. La Rome chrétienne s'y trouve tout entière avec ses trésors, ses cérémonies, ses coutumes religieuses et la statistique de ses cardinaux, de ses prélats, chanoines, religieux, curés, confrères, séculiers, réguliers, etc., etc. La matière est classée méthodiquement et fort habilement condensée dans un nombre de pages qui rend le livre commode et portatif.

Les ecclésiastiques et même les gens du monde seront heureux de posséder ce petit ouvrage que M. Barbier de Montault a pris le soin de soumettre à l'examen du maître du sacré palais et qui lui a été rendu sans modification.

A. D.

L'ABBÉ J.-H.-R. PROMPSAULT

Chapelain de la maison Impériale des Quinze-Vingts, de 1829 à 1855, paléographe, jurisconsulte ecclésiastique et controversiste.

NOTICE BIOGRAPHIQUE ET LITTÉRAIRE

Par M. Victor ADVIEILLE

Membre du conseil général administratif de la Société française d'archéologie; — de la Société du Berry, à Paris; — de la Société des antiquaires de l'Ouest; — de l'Académie delphinale; — de la Société de statistique, des sciences et des arts industriels du département de l'Isère, etc., etc.

SUIVIE D'UN APPENDICE

ET D'UN MÉMOIRE SUR LES QUINZE-VINGTS.

EN VENTE

A la Librairie de E. REPOS, r. Bonaparte, 70.

Le livre que nous annonçons contient la vie d'un savant qui fut un sage, d'un chrétien qui fut un modèle de piété. L'écrivain distingué qui vient de faire le récit de cette carrière honorable n'a rien négligé pour mettre en lumière les vertus et les travaux du vénérable abbé Prompsault. M. Victor Advielle nous le montre dans son apostolat au milieu des aveugles; il nous le fait connaitre comme paléographe, comme jurisconsulte et comme controversiste. Il nous dit quelles ont été ses épreuves, ses combats et ses déceptions. C'est une gloire et une consolation pour notre siècle que la fermeté d'âme de ce chrétien et l'énergique volonté de cette intelligence supérieure. On se plait à suivre l'abbé Prompsault dans ses luttes et dans ses travaux, à s'asseoir avec lui dans la paix du foyer où il s'était réfugié, avec sa science et sa foi, quand l'heure de la retraite eut sonné pour lui. M. Victor Advielle a fait un tableau saisissant et vrai de cette vie si bien occupée pour l'édification des hommes et la gloire de Dieu. Il a eu du talent, de la couleur, de la vivacité dans son style, parce que la conviction guidait sa plume, et qu'il écrivait sous le charme du respect et de l'affection que lui inspirait son héros.

On trouvera à la fin de cette Notice un appendice et un mémoire sur les Quinze-Vingts. C'est le complément indispensable du livre. Il était juste de consacrer quelques pages à un établissement où le souvenir de l'abbé Prompsault vivra éternellement. L'auteur en a profité pour donner à son ouvrage un intérêt de plus. Détails historiques, biographiques et littéraires, rien ne manque à ce livre pour le recommander à l'attention des lecteurs sérieux.

L'abbé Parmentier.

Nos abonnés recevront avec ce numéro : 1o Deus meminerit, à trois voix, par M. A. Gros; 2o Deux Communions pour orgue, par M. Magner; 3o Trio de claviers, par M. Chauvet; 4o Deux Couvertures et une Table des Auteurs pour la 3e année de la *Revue*.

E. REPOS, Libraire-Editeur responsable.

Imprimerie de L. Toinon et Cie, à Saint-Germain.